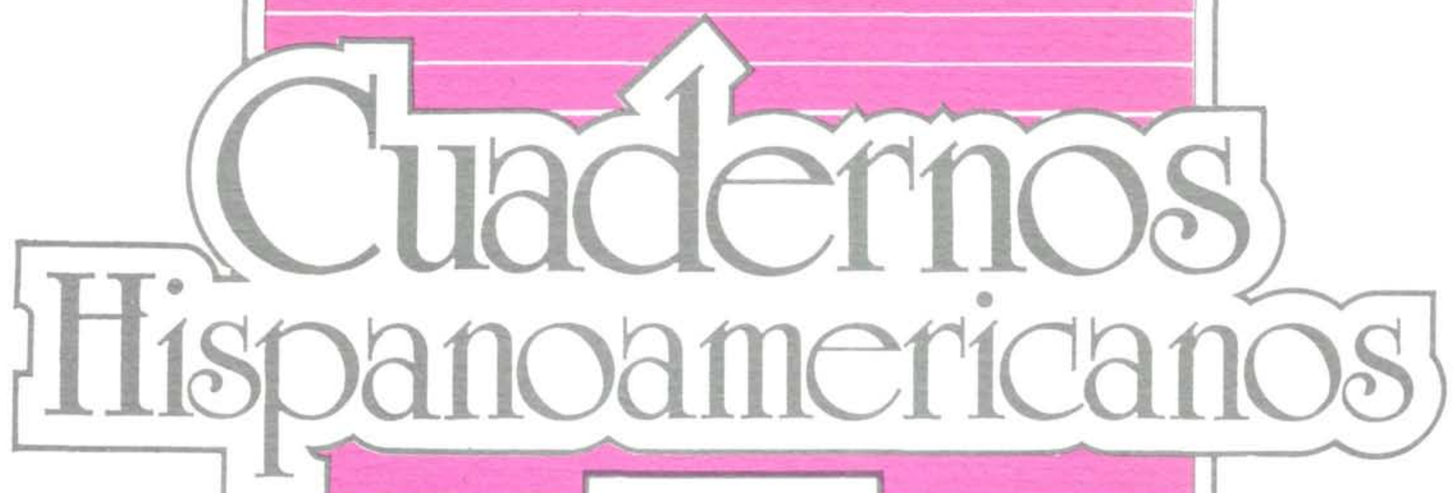




Eduardo Quirós Sánchez
César Vallejo: Adolescencia y promisión

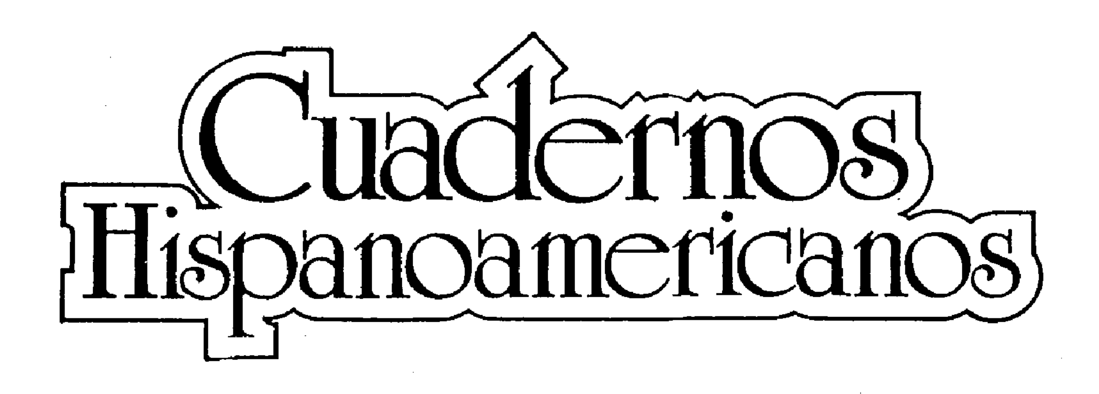
Fernando Castro Flórez
La misión poética de Rilke

Estuardo Núñez
Bicentenario del *Mercurio Peruano*

M. Augusta C. Vieira Helene
Don Quijote y *Grande Sertão: Veredas*

Blas Matamoro
Oscar Wilde. James Joyce

Cartas de **Chile, Perú** y **Venezuela**



HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

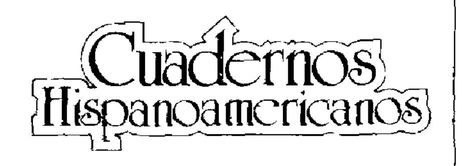
SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99, 583 84 00 y 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5



499

Invenciones y ensayos

7 César Vallejo: Adolescencia y promisión
EDUARDO QUIRÓS SÁNCHEZ

21 Fray Luis de León
ÁNGEL L. CILVETI

33 El mar
EDUARDO TIJERAS

39 El corazón de la infancia. La misión poética de Rilke
FERNANDO CASTRO FLÓREZ

51 Poema a la manera de la nieve
JUAN VICENTE PIQUERAS

59 Bicentenario del *Mercurio Peruano*
ESTUARDO NÚÑEZ

Notas

77 *Don Quijote* y *Grande Sertão: Veredas*
M. AUGUSTA C. VIEIRA HELENE

87 A vueltas con Antonio Machado
FRANCISCO VEGA DÍAZ

93 Dos irlandeses
BLAS MATAMORO

Cartas de Amércia

107 Sobre dos maneras de encorsetar la poesía peruana
ANA MARÍA GAZZOLO

110 Cine venezolano: ¿una muerte anunciada?
JULIO E. MIRANDA

112 Chile, ¿un país moderno?
BERNARDO SUBERCASEAUX

Lecturas

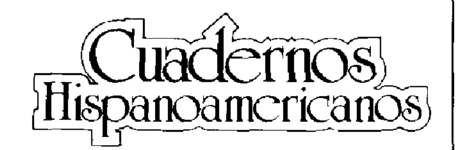
119 Diaghilev, como un rey
DELFÍN COLOMÉ

121 Rómulo Gallegos, un novelista que perdura
MILLÁN CLEMENTE DE DIEGO

125 Una biografía documental sobre Flaubert
CARMEN BRAVO-VILLASANTE

128 Los años de la serpiente
RODRIGO CÁNOVAS

130 Una revisión de la escena madrileña (1918-1926)
MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ



499

132 El penúltimo avatar del Ruedo Ibérico
LORENZO MARTÍN DEL BURGO

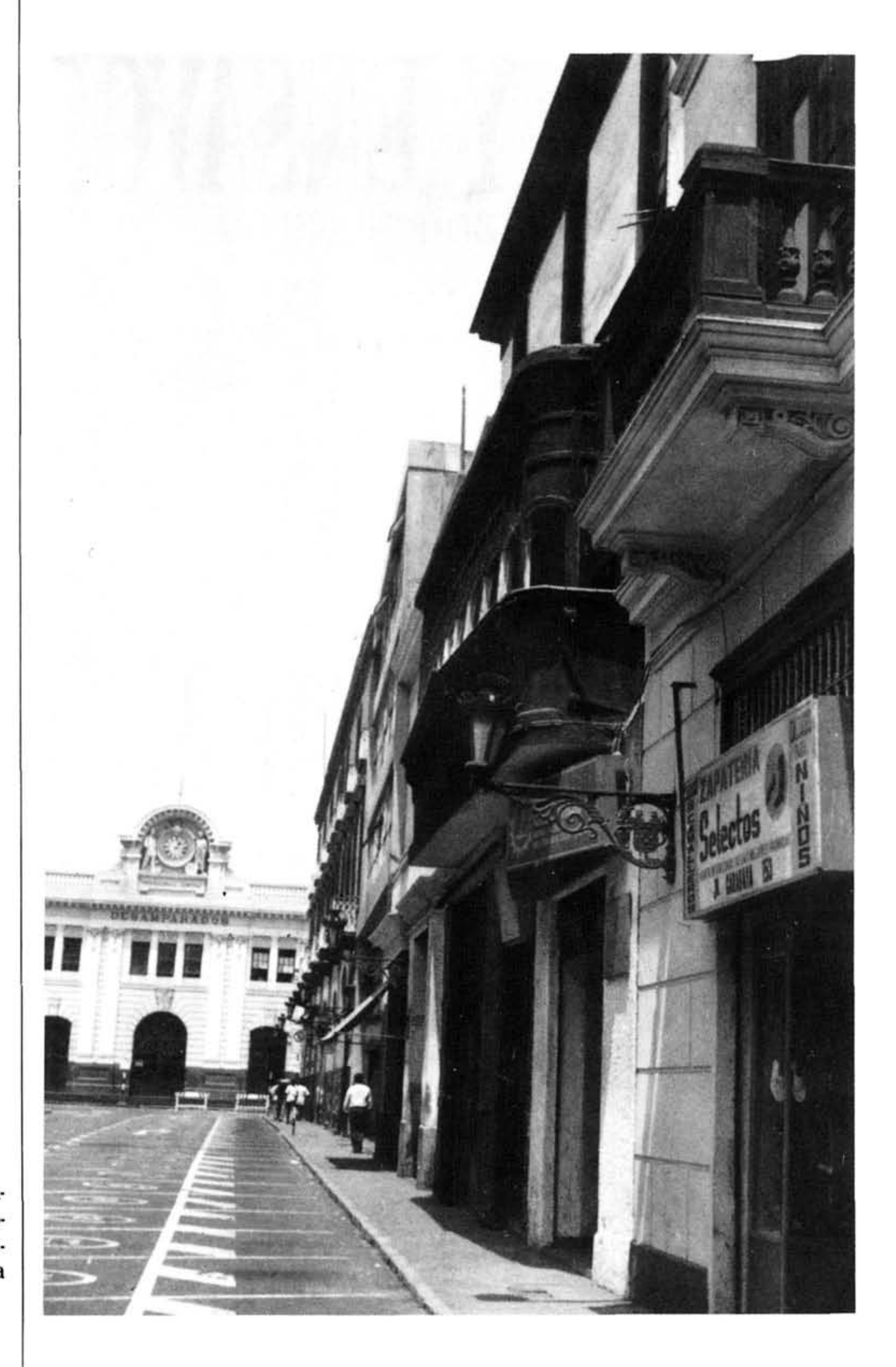
135 César Antonio Molina: *Las ruinas del mundo*
ARTURO RAMONEDA

143 Índices de 1991

Siguiente

INVENCIONES Y ENSAYOS

...y yo arrastrando todavía
una trenza por cada letra del abecedario.



Calle Pescadería (Lima), donde se hallaba el hotel Colón, alojamiento de Vallejo en 1917 (Fotografía: Ana María Gazzolo)



César Vallejo: adolescencia y promisión

Su vida de estudiante

1. A los cien años de su nacimiento, César Vallejo es el poeta de habla hispana del presente siglo más estudiado en el mundo. Su vida y su obra son inagotable cantera para los más enjundiosos análisis, las más originales interpretaciones, las posiciones más apasionadas y, a veces también, las más controvertidas. En homenajes, encuentros, simposios y conversatorios se leen trabajos de suma novedad. También con acelerada frecuencia se publican libros, revistas, separatas en diferentes idiomas, con los que se enriquece la ya nutrida bibliografía del universal poeta peruano.

Pese a este explicable interés, los estudiosos peruanos y extranjeros no se han detenido a especular sobre la vida estudiantil de César Vallejo. Las mejores ediciones ofrecen citas muy breves, a veces de pocas líneas, sobre esta faceta. El tema me parece interesante y nos ayudará a explicarnos variados aspectos de su creación. Intento abordar ese ángulo, en forma documentada, tanto para destacar su figura de alumno excepcional, cuanto para consolidar una imagen global del poeta.

2. Vallejo tuvo una vida relativamente breve. A los 46 años de edad, un hombre apenas ingresa en la plenitud de su madurez y hay escritores longevos que han sobrepasado largamente los 70. Sólo cinco años de ese total los vivió en Trujillo, de la manera más intensa, porque esta ciudad le prodigó los más valiosos estímulos, pero también, por paradoja, le obligó a soportar los más humillantes episodios.

Si consideramos que en 1905 Vallejo viaja a Huamachuco para continuar su Educación Secundaria, hemos de reconocer que muy poco tiempo compartió su vida en el seno familiar. Fueron apenas 12 años muy pródigos en vivencias espirituales, llenas de candor y de hermosos recuerdos. Ese temprano desarraigo de los suyos y de la tierra nativa ahonda y engrandece su amor, nutrido de inconsolable nostalgia hasta

el fin de sus días. Por eso añora a sus padres, a sus hermanos y a su Santiago querido a donde sueña volver, en forma reiterativa.

Vallejo es el último de sus hermanos, el «shulca», para usar una voz quechua todavía vigente. Cuando tenía ocho años, don Francisco de Paula, su padre, frisaba los sesenta, «...parece que el hijo conservara de su padre el recuerdo de un hombre ya anciano (había nacido probablemente en 1840, y le llevaba 10 años a su esposa), austero, o mejor dicho augusto en todos los sentidos que encierra dicha palabra, grave, religioso, apacible y a la vez tierno con el menor de sus descendientes», afirma André Coyné. Su condición de hijo último, a mi entender, genera una doble circunstancia: a) ser el más mimado de toda la familia, como ocurre en los hogares con muchos hijos y b) resignarse a ser el único obligado a obedecer, pues no tiene derecho a mandar como los mayores.

Ser el más mimado entre sus hermanos y tener que ausentarse apenas cumplidos sus 12 años, tiene que repercutir profundamente en su vida y en su obra. Al principio es una ausencia con retornos esporádicos durante las vacaciones, para convertirse en definitiva desde 1913. Su saudade, su mal de ausencia, no es sino fiel expresión de un sentimiento provinciano, más acentuado en los pobladores de la sierra. Creo, además, que los hijos cuya vida es corta en el seno de su familia, sienten con más intensidad el amor hacia los suyos. En Vallejo es permanente y sublime el amor hacia su madre viva o muerta; también lo es, en otra dimensión e intensidad, su amor por el padre; como lo es tierno y efusivo el que siente por sus hermanos ausentes.

Vallejo asume una gran responsabilidad y es consciente del enorme esfuerzo que realizan sus padres por enviarlo a estudiar, primero a Huamachuco, después a Trujillo, Lima y nuevamente a Trujillo. Búsqueda de una profesión, sacerdotal como soñó en su infancia y tal vez anhelaron sus padres, o de médico, como pretendía él, lo cierto es que se entregó con dedicación al estudio, única manera de corresponder a las aspiraciones paternas, a las esperanzas de los hermanos y a la propia realización personal.

3. Vallejo inicia sus estudios de Primaria a los 8 años de edad, como era corriente en aquel entonces, pues no existían en el país los niveles de Jardín de la Infancia o Educación Inicial. Empieza en la Escuela Municipal de Santiago de Chuco, pero en 1901 figura como alumno de 2° año en el Centro Escolar 271. El Director del plantel era don Abraham Arias, nada menos que padre de los poetas Felipe y Abraham Arias Larreta, este último mi catedrático de Literatura Peruana, que muriera en los Estados Unidos de Norteamérica, cumpliendo voluntario exilio por razón de sus ideas políticas (APRA), pero también productiva estancia en los campos de la investigación y la producción editorial.

De los estudios iniciales del poeta no es posible ofrecer documento alguno, porque sus archivos no los poseen. Así lo hemos comprobado en nuestra visita del mes de septiembre de 1988. La referencia heredada por viejos santiaguinos es la de que, desde su niñez, Vallejo se distinguió por su rara capacidad intelectual.



CERTIFICADO OFICIAL DE ESTUDIOS

MINISTERIO DE EDUCACIÓN

Serie B Nº 380887

CENTRO EDUCATIVO DE: Colegio Nacional San Nicolás
LUGAR: Huamachuco
DISTRITO: Huamachuco
PROVINCIA: Sánchez Carrión

La Secretaría que suscribe CERTIFICA que el alumno ABRAHAM C. VALLEJO MENDOZA cursó la EDUCACIÓN SECUNDARIA con los siguientes resultados, como consta en las Actas y demás documentos de Archivo.

ASIGNATURAS	1o. 1905	2o. 1906	3o. 19	4o. 1908	5o. 19..
Gramática Castellana	20	20		17	
Francés	20	20		19	
Geografía General de Europa	—	20		17	
Táctica de Infantería	—	18		—	
Caligrafía	—	16		—	
Álgebra	20	20		19	
Historia Romana	16	—		—	
Geografía General Descriptiva Asia y África	20	—		—	
Aritmética Demostrada	20	20		—	
Dibujo Geométrico	20	—		—	
Ejercicios Físicos	16	17		—	
Zoología - Histo 20 (4to.)	20	20		17	
Historia Edad Media	—	20		—	
Historia del Perú Antigua de Oriente	20	—		17	
Historia Griego - Contemporánea 4a	20	—		17	
...mentos y Dogmas	—	—		19	
...metría 2º Año	—	—		16	
...ología y Geología	—	—		18	
...ica 2º Año - Física 2º (4to.)	—	—		17	
...sofía Científica	—	—		17	
...stitución	—	—		17	

Sólo para los que hayan cursado estudios en distinto Centros Educativos.

OBSERVACIONES
1er Año 1905 - Medalla de Plata
2º Año 1906 - Medalla de Plata
Premio mejor alumno: Gra. Cast. - Hists. Antigua y Media.

... CIEN SOLES ORO

INSTRUCCIONES

1º. Este formato se usa para certificar estudios correspondientes a todos o algunos de los grados de Educación Secundaria.
2º. Anotar con tinta roja las notas desaprobatorias. La nota ONCE es la mínima aprobatoria y VEINTE la máxima.
3º. Añadir el nombre de asignaturas que no aparecen.
4º. (P.) Nombre del C. E. que expide este certificado.
5º. Tanto el secretario como el Director, además de la firma, pondrán post firma y sello.

FECHA: Huamachuco, 9 de Agosto de 1908

CONFORME

DIRECTOR

Cortesía del Dr. Guillermo Rebaza Tinnayo.

(Anexo n.º 1)

4. Santiago de Chuco no contaba, a comienzos de siglo, con un colegio secundario, por su condición de distrito de la provincia de Sánchez Carrión (así reza el certificado oficial), más conocida como de Huamachuco. Sólo en 1900, Santiago adquiere la jerarquía de provincia; sin embargo, la creación de un centro de Educación Secundaria ocurre varias décadas después (1958), cuando se funda el que lleva su nombre. Esta circunstancia determinó el viaje a Huamachuco para continuar estudios en el «San Nicolás», a partir de 1905.

La Educación Secundaria, según el sistema educativo de la época, se cursaba en 4 años, con un total de 34 asignaturas (Ver anexo Nº 1). Vallejo completa los estudios en tres años y, debido a su rendimiento sobresaliente en los dos primeros en los que

es distinguido con MEDALLAS DE PLATA y Premio al MEJOR ALUMNO en Gramática Castellana e Historia Antigua y Media, también se le dispensa de cursar el 3er. año (1907), casillero que aparece en blanco y en el que continuó como alumno libre. Una apreciación global de esta etapa podemos tenerla observando el siguiente cuadro:

AÑO DE ESTUDIOS	CALIFICATIVOS Y CURSOS					Total de cursos	Total de puntos
	16	17	18	19	20		
Primero	02	—	—	—	09	11	212
Segundo	01	01	01	—	07	10	191
Cuarto	01	08	01	03	—	13	212
TOTAL	04	09	02	03	16	34	615

Fácilmente, de aquí se desprende que en el primer año registra un rendimiento excepcional, pues de los once cursos en total, en nueve obtiene la nota 20 y sólo en dos, el calificativo de 16 que, paralelamente, es su nota más baja; el total de puntos es de 212. En segundo año, la nota 20 es alcanzada en siete materias y las tres restantes se dispersan entre 16, 17 y 18. En el último año, con mayor número de cursos, no figura ningún 20, pero sí hay tres con 19 y ocho con 17; las otras notas son 16 y 18. Durante la Secundaria, Vallejo totaliza 615 puntos que, divididos entre las 34 materias del currículo, arrojan un promedio ponderado de DIECIOCHO, con tres unidades de residuo. El resultado es más meritorio porque se trata de un forastero en Huamachuco; Vallejo no es alumno del lugar, ni está vinculado a las autoridades o familias distinguidas, en cuyo caso —así ocurre a veces— los buenos calificativos obedecen a una dosis de favoritismo o adulonería.

Podemos observar, dentro de este análisis, que si obtuvo las dos notas más bajas en primer año es porque quizá no eran cursos muy importantes para él: Historia Romana y Educación Física. En cambio, Francés, como lengua extranjera, le despierta gran entusiasmo y en él obtiene 20, 20 y 19. En estos inicios hallamos el fermento de su especial predilección por los simbolistas franceses de sus lecturas posteriores, así como el obsesionante señuelo de París: «Hay madre, un sitio en el mundo, que se llama París. Un sitio grande y lejano y otra vez grande» (Poemas en prosa).

Hay una declinación en las calificaciones máximas entre primer y cuarto año. En ambos se registra el mismo total de 212 puntos, aunque en 4° figuran 13 en vez de 11 asignaturas. También se aprecia un crecimiento porcentual que llega a ocho cursos con nota 17 y tres con 19, calificativo que no aparece en los años precedentes. Por último, del total de materias de la Secundaria, en casi el 50% (16 de 34), Vallejo alcanza la nota 20 que corresponde, sin ninguna duda, a un estudiante excepcional.

Un detalle me permito destacar en este documento. El certificado aparece expedido a favor del alumno ABRAHAM C. Vallejo Mendoza, contrariamente al nombre de CÉSAR Abraham con que fue bautizado. Parece que ante la costumbre peruana de llevar dos «nombres de pila», en el seno de su familia más lo trataban con Abraham y no



con César (su madre «le llamaba Abrahamcito...». *Con Vallejo en París - mientras llueve*, Gastón Baquero). En el registro de matrícula (1913), 1er. año de Letras en la Universidad Nacional de Trujillo, el asiento corresponde a César Abraham Vallejo y Mendoza, de 21 años de edad; en la firma, Abraham figura primero. De igual manera, su tesis sustentada en 1915 aparece firmada por A. César Vallejo. En su madurez decide usar César Vallejo, a secas; nunca usó César Abraham, como se acostumbra nombrarlo.

5. Los biógrafos consignan que en 1910 y en 1911 Vallejo registró matrícula en la Facultad de Letras de la Universidad de La Libertad, Trujillo, y en la de Medicina de la Universidad Mayor de San Marcos, respectivamente. En ambos casos los estudios fueron abandonados por diversas circunstancias. Al inscribirse nuevamente en la primera (1913), empiezan sus cinco años en Trujillo, tan importantes como decisivos en su vida y en su obra.

Trujillo es una ciudad pequeña y casi conventual, construida con un gusto muy español, pero de un desarrollo demasiado lento. Urbanísticamente, su extensa Plaza de Armas exhibía una pileta con verja al centro. Sus calles eran empedradas con adoquines y una acequia que corría por en medio suplía la falta de servicios higiénicos. Aún quedaban rezagos de sus tradicionales «portadas» de Moche, Huamán, Mansiche y de la Sierra y restos de la muralla que circundaba la ciudad. Desde el punto de vista socioeconómico, Trujillo era una ciudad de clases muy marcadas. La *high life* o alta sociedad estaba conformada por antiguos señoritos, familias con abolengo hispano, dueñas de escudos heráldicos y árboles genealógicos, propietarios de las casonas coloniales y también dueños del poder económico. Los sonoros apellidos constituían la facción más aristocrática de la ciudad; esos mismos apellidos eran llevados por habitantes con marcadas facciones orientales, en vista de relaciones ilícitas entre patrones y esclavas chinas. Las reuniones de la alta sociedad eran exclusivas, en ambientes lujosos y con mucha ostentación, a los que no tenía acceso el sector popular. Nunca, hasta hoy, se han conciliado ambos extremos, aunque aquella rancia aristocracia haya perdido totalmente su hegemonía económica frente a la insurgencia de los nuevos «reyes de la papa», «del transporte» o «del narcotráfico».

Vallejo, poeta provinciano con ansias de triunfo, tuvo que ubicarse en la orilla de enfrente, porque en ésta, Víctor Alejandro Hernández, su competidor, quemaba incienso a las chicas de la alta sociedad, escribiendo versos para sus álbumes. Su vida fue de permanente lucha dentro de un conglomerado más bien hostil y propenso a mofarse de un joven medio esnobista por su larga cabellera y decidido a imponer sus ideas, pese a que todavía transitaba por florecidos prados del agonizante romanticismo y se entusiasmaba con la heráldica posición del cautivante modernismo.

La condición socioeconómica de Vallejo se precisa con el domicilio inicial consignado en su matrícula: calle de La Libertad, s/n. No se trata de una rústica vivienda de los extramuros, porque no los había, pero se infiere que debió ser una pensión no en el centro de la ciudad, sino muy cerca de su gran muralla. Más tarde se trasladó al Hotel El Arco, 2° piso, llamado después Hotel Carranza, departamento que es hoy

117

E. Ramirez. – Pedro A. Lizarzaburu. – Ricardo Rivadeneira. – Carlos Vega Zanabria. – Daniel Chavarri B. Alejandro Morales. E. de Guimaraes – Secretario." –
Es copia fiel del original al que me remito en caso necesario. – Trujillo, Agosto 19 de 1915.

E. A. Herrera

Nº 194

César A. Vallejo.
Br. en Filosofía y Letras

En el Salon de Actuaciones de la Universidad de La Libertad el día veinte y dos de Setiembre de mil novecientos quince, reunido bajo la presidencia del señor Rector, doctor don José María Olivares el Jurado formado por los doctores Eleazar Boloña, Julio F. Quevedo, Daniel Chavarri B. y Guillermo E. Ramirez; procedió á recibir las pruebas académicas a don César Abraham Vallejo para conferirle el título de Bachiller en Filosofía y Letras. – Abierta la actuación el graduando dió lectura a una tesis titulada "El romanticismo en la Literatura Castellana". la que fué objetada por los Catedráticos Quevedo y Boloña; verificando en seguida la votación que dio el siguiente resultado: 19. 20. 17. 18. 20., cuyo total, noventi y cuatro, dividido entre el número de miembros del Jurado, dió un promedio de diez y ocho puntos cuatro quintos, por lo que fué aprobado con el Calificativo de sobresaliente. – Proclamado por el



Señor Rector la Calificación, Confirió a don César Abraham Vallejo el grado de Bachiller en la facultad de Filosofía y Letras, sentándose para Constancia la presente acta que firman los Señores miembros del Jurado, de que certifico. José M. Checa. Guillermo E. Ramírez. Julio E. Quevedo. E. Bolaña. Daniel Chávarri B. Alejandro Morales. Pro Secretario."

Es fiel Copia del original al que me remito en caso necesario. Trujillo 22 de Setiembre de 1915.

Nº 195. Gonzalo Saenz Lumaran Br. en Jurisprudª.

En el salón de actuaciones de la Universidad de La Libertad, el día veinte y ocho de Setiembre de mil novecientos quince, reunido bajo la presidencia del Señor Rector doctor don José María Checa, el Jurado formado por los doctores: Pedro J. Rivadeneira, Cecilio Cox, Carlos Vega Zanabria

(Anexo n.º 2)

monumento histórico abandonado en la esquina de Mariscal de Orbegoso y San Martín, en pleno centro de Trujillo.

Dentro de la Universidad, los hijos de las familias ricas eran llamados «pitucos» y también motejados como «gafos», palabra que significa bobo, tonto, simplón en el habla de la ciudad, y que en 1917, para las elecciones al Centro Universitario, estuvieron comandados por Álvaro Pinillos Goicochea, posteriormente distinguido miembro del foro trujillano. Los adversarios en la lucha estudiantil, un año antes del Grito de Córdoba, eran los alumnos de provincias, como el caso de Vallejo, quien no postuló a cargos directivos, pero sí era muy considerado en la dirigencia de Clodomiro Chávez.

Es dentro de este entorno donde Vallejo tiene que desenvolverse. Como estudiante universitario, ratifica su capacidad intelectual y su dedicación por el estudio, a pesar de compartir su tiempo con el trabajo como maestro primario en el Centro Viejo



y Bibliotecario de la Sociedad de Preceptores de Trujillo, aparte de la producción poética empezada con mucho entusiasmo.

6. En el Libro de Actas del consejo Universitario, correspondiente a los años 1908-1911, p. 221, sesión del 15 de noviembre, consta que César A. Vallejo arrasó con casi todos los premios por materias en el 1er. año de Letras (1913), a excepción de Historia de la Filosofía Antigua, conferido a Víctor Alejandro Hernández. Los premios se entregaban en la ceremonia de clausura del año académico y consistían en diploma y una obra. La relación de cursos y obras es la siguiente:

1. Filosofía Subjetiva. «Los filósofos del siglo XX». Taine.
2. Civilización Antigua. «Las leyes de Manú». Ventura García Calderón.
3. Literatura Castellana. «Poesía». Manuel Acuña.
4. Literatura Antigua. «La Ilíada». Homero.

En 1914 cursa el 2.° año de Letras. Otra vez en el mismo Libro de Actas, p. 258, se consignan dos clases de distinciones. Los llamados PREMIOS MENORES se concedían, por asignatura, a los alumnos de mejor rendimiento. Esta vez Vallejo arrasó con todos los premios, también consistentes en diploma y una obra interesante. En los dos años de Letras, sus notas habían oscilado entre 17 y 19. La segunda relación es la siguiente:

1. Filosofía Objetiva. «Los enigmas del Universo». Ernest Haeckel.
2. Estética e Historia del Arte. «Historia de las religiones». Max Müller.
3. Historia de la Civilización Moderna. «El pasado de la guerra y el porvenir de la paz». Ch. Richet.
4. Historia de la Civilización del Perú. «Apéndice a mis últimas tradiciones». Ricardo Palma.
5. Sociología. «La sociología y la política». Gumplowitz.

En la página 216 figura la concesión de un PREMIO MAYOR a César Vallejo y que es la CONTENTA para el Grado de Bachiller en Filosofía y Letras. Tal distinción consistía en la exoneración de derechos de graduación, incluyendo los del diploma y el timbre fiscal que iba adherido a él, otorgado a los mejores alumnos.

La primera fase de sus estudios universitarios culmina con la sustentación de su tesis «El romanticismo en la literatura castellana», el 22 de septiembre de 1915. Un ejemplar mecanografiado del interesante trabajo existía en los archivos de la Universidad Nacional de Trujillo. Por mi cargo administrativo de taqui-mecanógrafo del Consejo Universitario logré en 1953 reproducir literalmente la tesis en la cual no se precisa la fecha de ese mes de septiembre y que ofrece ligeras diferencias, sobre todo gramaticales, con la publicada por Tipografía Olaya, Progreso 511, con fecha septiembre 22 de 1915 y el V°. B°. de Checa (José María es su nombre y se trata del Rector de la Universidad). De este ejemplar se ha obtenido la reproducción facsimilar, con apoyo del Consejo de Ciencia y Tecnología (CONCYTEC) y dentro del Homenaje Internacional a Vallejo, 1988.

La sustentación de la tesis era el acto más solemne de la vida universitaria, pues



el graduando debía enfrentarse a un severo jurado compuesto por cinco magistrados de la Corte Superior de Justicia o jurisconsultos de mucho prestigio, presididos por el propio Rector. Dos de ellos, los doctores Julio F. Quevedo Lizarzaburu y Eleazar Boloña, en su calidad de replicantes, fueron los primeros en presentar objeciones a la tesis. No cabe duda de que la sustentación del trabajo y la absolución de las preguntas debieron ser de la más alta calidad académica, pues así lo revelan los calificativos de 19, 20, 17, 18 y 20 (Ver anexo N° 2), cuyo promedio es de DIECIOCHO puntos con cuatro quintos, por lo que mereció el calificativo de sobresaliente.

7. Su vida universitaria no termina allí, pues continúa en la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas, al igual que su hermano Néstor. No creo que haya declinado su entusiasmo por el estudio, puesto que sus calificativos en los tres años de Derecho se ubican en los más altos niveles, entre 17 y 18. Veamos:

PRIMER AÑO - 1915

Historia del Derecho	18
Derecho Civil (1er. curso)	18
Derecho Constitucional	18

SEGUNDO AÑO - 1916

Derecho Procesal	18
Derecho Penal Filosófico	18
Filosofía Objetiva	18
Derecho Civil (2° curso)	17

TERCER AÑO - 1917

Derecho civil de Agricultura y Minería	17
Derecho Eclesiástico	17
Derecho Civil de Comercio	17

Sólo hasta diciembre de 1917, Trujillo fue escenario de la etapa más importante de su vida. Lamentablemente, nunca llegaría a ser el abogado que había empezado a perfilarse con notable inquietud.

8. Algunos estudiosos, sin mala intención, plantean que, desde Trujillo, Vallejo fue un poeta acosado por la miseria, el hambre y la necesidad hasta el día de su muerte. En el Paseo de las Letras se erigió un busto en el que se lo presenta en camisa, con el cuello abierto, pretendiendo resaltar su identificación con los proletarios del mundo y su militancia comunista. Todas las fotos que se conocen lo destacan como un hombre bien presentado, cuidadoso de su aspecto físico, consecuentemente siempre elegante, jamás un desharrapado. Es que Vallejo fue un hombre de trabajo y en varias actividades diferentes demostró su capacidad. Lo vemos como obrero en las minas de Quiruvilca (1910), profesor en Huánuco (1911); ayudante de Contabilidad en la hacienda Roma (1912) y después profesor en Trujillo y Lima.

Que no vivió arrancado en Trujillo, que no estuvo acosado por el hambre, lo prueba el texto de una hermosa carta rescatada por el poeta peruano Arturo Corcuera. Don

Francisco Paredes Santolalla, pintor, natural de Mollepate (La Libertad) y residente en Caracas, se la proporcionó. Él a su vez la obtuvo, años atrás, de poder de un sobrino de Vallejo, por cuyo obsequio le regaló un viejo revólver, pero sin balas (Ver anexo Nº 3).

«Sabrás que estoy en San Juan, con un buen sueldo...» «A mi mamacita le enviaremos su remesa el mismo día (miércoles siguiente) sin falta», son testimonios de su vida sin angustias económicas. En la carta destaca ese gran amor por los suyos, a través de persistentes diminutivos, característica sentimental de los pobladores del Ande. También alude a su vida agitada entre el estudio y el trabajo, robándole tiempo al sueño para desarrollar su tesis. Su añoranza a la reposada vida de Santiago: «ahí me levantaba a las once», en primera persona debe entenderse como referida a sus vacaciones de fin de curso. Ni la madre, ni los hermanos, obviamente, podrían turbar el sueño del hermano menor que volvía en busca de un necesario y legítimo reposo. Por último, la alusión a «aquella vecinita pequeñita, aquella criatura de color moreno y de talle delgadito de que te conté que me obsequió un pañuelo...» «...pues la recuerdo mucho y la sueño todas las noches, y por eso tal vez estoy triste», ¿no es acaso la andina y dulce Rita?*

Trujillo brinda a Vallejo el estímulo de un reconocimiento. En Trujillo vivió sus romances juveniles con Zoila Rosa Cuadra y María Rosa Xandoval, hermana de Francisco, el más joven del grupo «Norte», romances tan intensos como dramáticos, pues con la primera rompió en 1917 y la segunda murió al año siguiente, siendo todavía una chiquilla. El episodio más trágico vivido en Trujillo fue su injusto encarcelamiento de 112 días (6 de noviembre de 1920 al 12 de febrero de 1921). Al igual que Cervantes con «un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...», Vallejo prefiere no recordarlo más: «el momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú». Habría que agregar, no como descargo, puesto que es bien sabido, que el proceso se inició tal vez para saciar enemistades pueblerinas, odios personales y de familias en Santiago de Chuco. La prueba de que Trujillo estuvo a su lado, a través de su juventud estudiosa, es patente en el memorial suscrito por estudiantes encabezados precisamente por Álvaro Pinillo Goicochea, el representante de la alta sociedad y virtual enemigo en las luchas estudiantiles (Ver anexo Nº 4). Los poemas más intensos de *Trilce* son el lacerante producto de esos días angustiosos e irremediablemente absurdos de su prisión. Salió de la cárcel con libertad condicional, lo que significa que el injusto proceso no ha terminado, ni siquiera después de su muerte.

La vida estudiantil de Vallejo nos lo muestra como un caso excepcional, imposible de superar ni en el presente siglo ni en el venidero. Fuera de toda duda, es un caso salido de toda normalidad. Para mí es el capital peruano que no se devaluará nunca. Hombre de la mejor ley, destellará siempre sobre los cielos de América y del mundo, iluminando a los hombres con su penetrante mensaje de amor, de humanidad y de paz.

Eduardo Quirós Sánchez

* *Véase Félix Grande: «¿Quién fue "La andina y dulce Rita"?», en* Once artistas y un dios. *Ediciones Taurus. Madrid, 1986. Págs. 25-32.*



*Carta de Vallejo, inédita en España**

Trujillo, 2 de mayo de 1915

Sr. Manuel N. Vallejo
Santiago de Chuco.

Mi querido hermanito:

Correspondo a la cartita tuya que vino dirigida a Victítor; haciendo votos porque tu salud no sufra quebranto alguno, así como la de nuestros amados padres y hermanitos todos. Nosotros sin novedad.

Son las dos de la mañana, hora en que he interrumpido mi labor en escribir mi tesis de Bachiller, para escribirte estas líneas. Estoy triste, y mi corazón se presta en esta hora a recordar con hondo pesar de ti, de la familia, de dulces horas de tierna hermandad y de alegres rondas en medio de la noche lluviosa. Estoy triste, muy triste. Hoy mi vida de estudio y meditación diaria es qué distinta de la vida disipada de la sierra. Aquí mis horas son contadas, y me falta tiempo para vivir laborando por nuestro porvenir. Antes, ahí me levantaba a las once; hoy antes de las seis, cuando aún raya el día estoy en pie, en mi habitación solitaria, solito, con mis libros y mis papeles. Y bajo la frente pensando que sí es cierto que ya estoy en mi Santiago, en el seno de los míos, que ya todo eso pasó, pero volveré alguna tarde de Enero caminito a mi tierra, mi querida tierra. Por eso, con esta esperanza trabajo con entusiasmo todo el día, y cansado, cansado, cuando la tarde cae otra vez me vuelve el recuerdo dorado de ti, de la familia, de tantas otras cosas dulces. Y me pongo triste, muy triste, hermano mío! Esta es mi vida.

Dame razón detallada de aquella vecinita pequeñita, de aquella criatura de color moreno y de talle delgadito de que te conté que me obsequió un pañuelo. Cuídala qué hace, cuál es su conducta y si talvez da oído a alguien. Y te ruego que siempre me hables de ella cuando me escribas, pues la recuerdo mucho y la sueño todas las noches, y por eso talvez estoy triste, tan triste.

Sabrás que estoy en San Juan, con un buen sueldo. Ya estoy arreglando todo aquello que dejé pendiente con algunos amigos de esa. Tú no te mortifiques por este lado.

Con las otras, tú desempéñate como siempre: lata y más lata.

Siempre que tú me contestes, yo quiero escribirte largo en todos los correos; y esperando por momentos ver tus letras, se despide tu hermano que te quiere y te extraña.

César

Dile a mi mamacita, papacito y mi abuelita que el miércoles escribo. A mi mamacita le enviaremos su remesa el mismo día sin falta. Vale.

[César Vallejo]

* **(Anexo n.º 3)**. *Texto facilitado por el poeta Arturo Corcuera y que pertenece al archivo de Francisco Paredes Santolalla.*



*Memorial de los universitarios de Trujillo al Tribunal Correccional**

Se nos proporciona copia del siguiente memorial con que la juventud universitaria de esta ciudad impetra la absolución del poeta César A. Vallejo, a quien se ha complicado en los deplorables sucesos ocurridos hace cuatro meses en Santiago de Chuco.

El Tribunal Correccional tendrá en cuenta, al juzgar el proceso aludido, las peticiones favorables que para salvar a Vallejo de una condena infamante se han formulado desde Lima, Chiclayo y de esta ciudad.

Señor Presidente del Tribunal Correccional.
S.P.

Un impostergable deber de humanidad, una perentoria obligación de compañerismo y de solidarización espiritual en el aula, un alto imperativo moral y un más alto imperativo de justicia, fuérzanos a suscribir este memorial y a elevarlo, por su ilustrado órgano, ante la respetable y dignísima entidad que Ud. preside con tanta garantía para los fueros de la justicia y del derecho humanos, impetrando en nombre de los estudiantes universitarios de Trujillo la absolución del distinguido poeta y compañero nuestro, señor Br. César A. Vallejo, que ha sido complicado vulgarmente en los sucesos de Santiago de Chuco de Agosto último.

Con plena certidumbre del alto valor moral, con entero conocimiento de los antecedentes personales y de la conducta, sin mácula alguna hasta hoy, del acusado, apelamos a la conciencia superior del juez, desarrollada, en grado eminente, en los distinguidos magistrados que componen ese tribunal; a esa conciencia incorruptible, inaccesible a toda solitación que no sea la del derecho y la justicia; apelamos a esa conciencia superior que es capaz de libertarse de la letra muerta, de la pétrea osatura de un código y que, por lo mismo, rebasa, como todo organismo que realiza una trascendente función vital, del cauce limitador y exiguo que marca un expediente, del aparejamiento instructivo, insuficiente siempre, de un proceso escrito que no puede traducir en ningún caso la multiforme y compleja sustancialidad de los hechos, que es impotente para verter con integridad absoluta la vivaz y ágil realidad.

Es en la familiar fraternidad del claustro, en el contacto cotidiano y en el acercamiento cordial de los estudios, donde se aprecia mejor la contextura y el valimiento de un espíritu: la valoración ética, el respeto a la ley, la honradez y el acrisolamiento de una vida juvenil. Ninguna fuente nos parece en esta oportunidad de más eficiente y leal valor informativo. César Vallejo fue siempre, ante la conciencia de maestros y compañeros de cátedra, un vivaz ejemplo de contracción, de aprovechamiento y de moralidad, condiciones singulares que le han permitido alcanzar las más excepcionales distinciones durante el curso de sus estudios universitarios. Es pues, inverosímil ante la lógica de un criterio libre y humano, ante el fallo de un juicio sereno y superior, que toda una vida de persistente y acendrado esfuerzo se lance a la comisión de un delito vulgar que arroje sobre ella el estigma envilecedor, la maculación ignominiosa y vergonzante de una condena.

* **(Anexo n.° 4).** *Publicado en* La Industria *de Trujillo. Perú, diciembre de 1920.*



Al formular esta petición la juventud universitaria no hace sino recoger un anhelo general, un fallo de la conciencia pública que se ha producido con vibrante espontaneidad, respecto a la persona de César Vallejo, y que en todos los países de cultura jurídica avanzada constituye un hecho sintomático para determinar la insubsistencia de una acusación y el sobreseimiento o absolución del encausado.

Por todas estas razones, de un elevado orden espiritual, los que suscriben esta petición confían en el superior sentido jurídico de los respetables magistrados que componen ese tribunal, y con esta ocasión tienen el singular honor de rendir sus respetos y sus homenajes al preclaro y sagrado magisterio que desempeñan en el seno de la comunidad social.

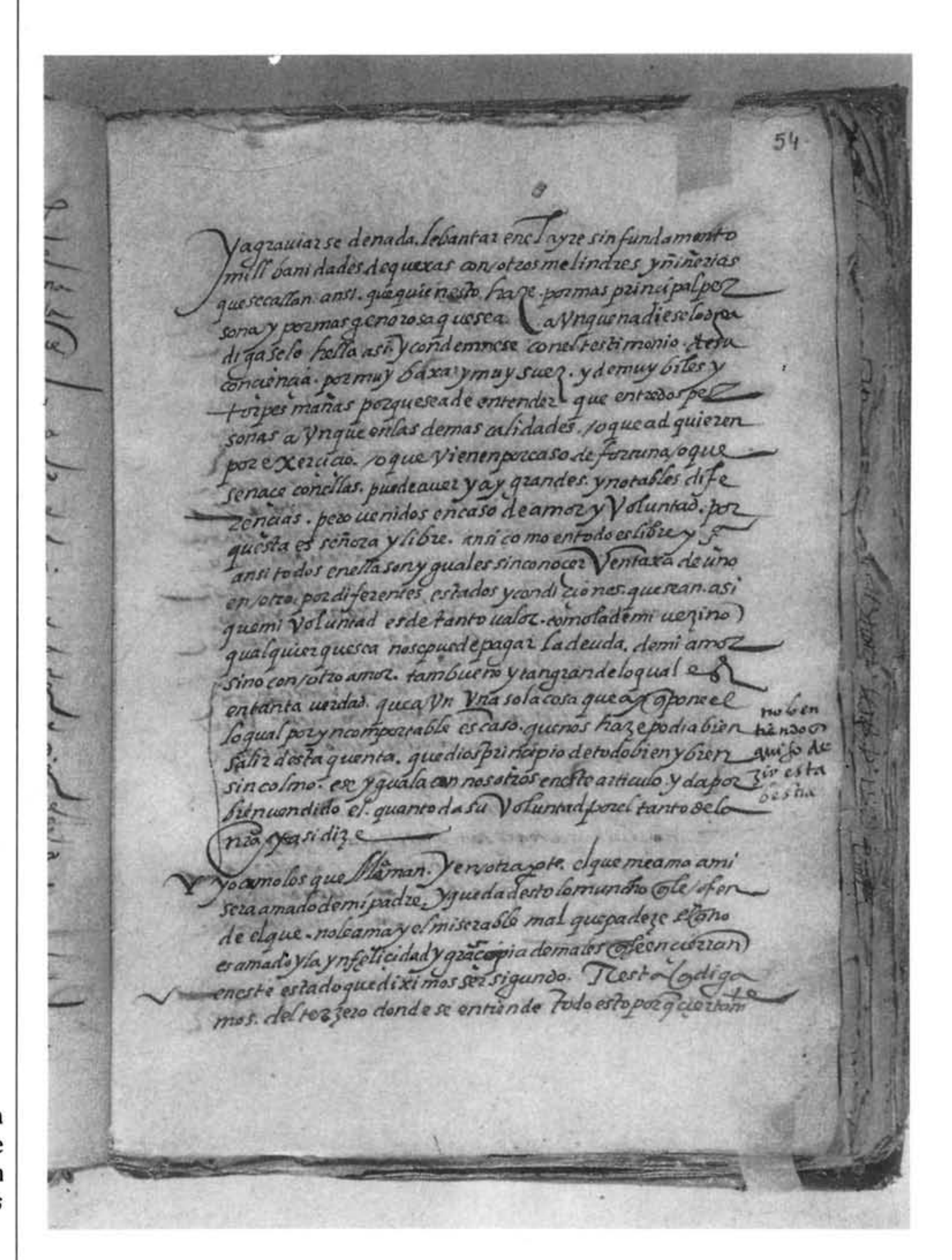
Trujillo, Diciembre 2 de 1920.

Álvaro de Pinillos G., Leoncio Muñoz B., Juan de Dios Ganoza C., Carlos M. Cox, Arcesio Condemarín, Alberto Lareo P., Carlos Espejo Asturrizaga, Leopoldo H. Ortiz, Juan M. Sotero, V.M. Zavaleta, V. Carranza, M.J. Acevedo, Carlos E. Goicoechea, J. Gálvez C., Antenor Guerra García, M.A. Villacorta Corcuera, E. Benítez Loniza, L. Díaz N., Alfredo Manncel, M. Álvarez y León, Luis A. Arbulu, Enrique Araujo G, José M. Godoy, José María Peña Aranda, Gustavo Torres Rivas, Agustín Orrego H, Emiliano Castañeda, M. Mondoñedo, Mario N. Saldaña G., César A. Alfaro, F. A. Galarreta G., José G. del Castillo, Manuel Rodríguez D., Leonidas Galloso, Alfonso Sánchez Urteaga, Diógenes M. Vásquez, Ricardo L. Carrera, Luciano M. Castillo C., Mauro Novoa Rodríguez, J. Carmelo La Cunza.

Alfredo Rebaza Acosta, Demetrio Cedrón, Agustín P. Masías, Enrique Albrechet Arias, Leonidas J. Risco R., Francisco Carranza, J. Salomé Díaz, Francisco Moreno, Francisco Ortega, Jorge de Guinzaraes B., Max J. Revilla, B. Quiñones Pretel, Max Benítez Loaíza, Humberto S. Vásquez, Sergio D. Cuba Torres, Carlos F. Mendoza, Alfredo Otoya Porturas, Carlos Julio Calderón, Manuel Vásquez, Federico Esquerre.



Allí, a mi vida junto,
en luz resplandeciente convertido...



Manuscrito de una página de las glosas de Fray Luis de León al *Cantar de los Cantares*



Fray Luis de León

(Contexto literario y originalidad de la *Oda a Felipe Ruiz*)

El propósito de este artículo es contribuir a la lectura semántica de la *Oda a Felipe Ruiz*, a esclarecer el significado del texto dentro del contexto apropiado. Tomo como punto de partida principal los trabajos de Dámaso Alonso, Rafael Lapesa y Oreste Macrí sobre las odas de Fray Luis de León; trabajos que, a su vez, tienen presentes los llevados a cabo por otros investigadores e influyen en estudios posteriores. En una época tan saturada de estudios literarios como la nuestra, conviene señalar las aportaciones que marcan un progreso real en la apreciación de la poesía de Fray Luis.

Dice Rafael Lapesa[1] que el tema de la oda a Felipe Ruiz *¿Cuándo será que pueda?*, que en el comentario latino al salmo XXVI y en los capítulos treinta y ocho y treinta y nueve de la *Exposición del libro de Job* es «exposición objetiva, se hace arrebato personal en la oda», «dolorida interrogación» en que estalla un «deseo condensado en el alma durante largos años, y avivado ahora por la coacción de las circunstancias» de la prisión:

> ¿Cuándo será que pueda,
> libre de esta prisión, volar al cielo?
> (vv. 1-2, p. 1442)[2]

La prisión a que aluden estos versos, afirma Dámaso Alonso[3], son la cárcel del mundo y la cárcel del cuerpo, que mantienen al alma alejada de la contemplación del cielo, y quizá también la cárcel de cal y canto que rodea a Fray Luis. Esta opinión tiene el apoyo de la oración que va al final de la *In Psalmum vigesimumsextum Explanatio.* Rafael Lapesa destaca el elemento intelectual que interviene en la contemplación beatífica que la oda canta, aduciendo un texto del comentario de Fray Luis al aludido salmo veintiséis y llamando la atención sobre los versos de las *Geórgicas*, II, vv. 478-482, de Virgilio, referentes a fenómenos de la naturaleza (terremoto, ímpetu del océano y mareas), que el comentario al salmo incorpora. Pero este texto, que explica la rela-

[1] De la Edad Media a nuestros días, *Gredos, Madrid, 1967, p. 183.*

[2] *Si no se indica otra cosa, las citas de las obras de Fray Luis las hacemos por Fray Luis de León,* Obras Completas Castellanas, *3.ª ed. de Félix García, B.A.C., Madrid, 1959.*

[3] Vida y poesía en Fray Luis de León, *en Dámaso Alonso,* Obras Completas, *Madrid, Gredos, 1973, II, p. 840.* Vide *también sobre el mismo punto Ricardo Senabre,* Tres estudios sobre Fray Luis de León, *Universidad de Salamanca, 1978, pp. 59-61.*

ción entre conocimiento y felicidad de los bienaventurados, no cataloga (con la excepción de los ejemplos tomados de los versos virgilianos) las cuestiones sobre la naturaleza que se resolverán en el cielo. La oda, por el contrario, «se extiende mucho más en la enumeración de misterios cósmicos, según el orden de los cuatro elementos», a la huella del *Libro de Job* (cimientos que Dios ha echado a la tierra, barreras que ha puesto al mar, origen de los meteoros) y del referido texto de las *Geórgicas* sobre los accidentes de la tierra y del mar. Ahora bien, la intención de las *Geórgicas* y del *Libro de Job*, por un lado, y la de la oda de Fray Luis, por otro, son diferentes, dice Lapesa. El poema de Virgilio busca la fama del descubridor de los misterios de la naturaleza, o el goce espontáneo de ésta, y la intención del *Libro de Job* es marcar el abismo que separa a Dios del hombre abrumado con preguntas que éste no puede contestar. En la oda luisiana, en cambio, el abismo ha sido salvado por la Redención y los secretos cósmicos serán revelados al hombre en la futura gloria del cielo cuando participe del conocimiento de Dios. Entretanto, la enumeración de fenómenos naturales sigue el «bello desorden» de la digresión horaciana para trazar un cuadro de la majestad de Dios:

> Y entre las nubes mueve
> su carro Dios, ligero y reluciente;
> horrible son conmueve,
> relumbra fuego ardiente,
> treme la tierra, humíllase la gente
> (vv. 41-45, p. 1443)

respondiendo a una «exigencia interior», que en la *Exposición del libro de Job* incluye la traducción del salmo XVII sobre el mismo tema[4], y la oda se desarrolla en el mundo de la *Noche serena,* donde se contemplan las esferas concebidas en la versión medie-

[4] *En tocando Él la tierra, estremecieron*
los fundamentos de ella, y conmovidos
de su lugar eterno y firme fueron (p. 936).
La versión de la Vulgata: *«Commota est et contremuit terra: fundamenta montium conturbata sunt, et commota sunt, quoniam iratus est eis» (v. 8). En la oda hay también «reminiscencias» del salmo CIII y de las* Geórgicas, *I, vv. 318-331: «omnia ventorum concurrere proelia vidi,*
(...)
...ita turbine nigro
ferret hiems culmumque levem stipulasque volantes,
saepe etiam immensum coelo venit agmen aquarum
et foedum glomerant tempestatem imbribus atris
collectae ex alto nubes; ruit arduus aether.»
La poetización de este tema más próxima al salmo XVII se encuentra en los tercetos del capítulo treinta y ocho de la Exposición del libro de Job:
Y luego de la tierra el elemento
airado estremeció; turbó el sosiego
eterno de los montes su cimiento.
Lanzó por las narices humo, y fuego
por la boca lanzó: turbóse el día,
la llama entre las nubes corrió, luego.
Los cielos doblegando descendía,
...   y su ligero
caballo por los aires discurría.
En querubín sentado, ardiente y fiero
en las alas del viento que bramaba,
volando por la tierra y mar velero.
Y de tinieblas todo se cercaba,
metido como en tienda en agua oscura,
de nubes celestiales que espesaba.
Y como dio señal con su luz pura,
las nubes arrancando acometieron
con rayo abrasador, con piedra dura.
Tronó, rasgando el cielo, estremecieron
los montes, y llamados del tronido,
más rayos y más piedras descendieron (p. 1240).



val de la cosmología aristotélica, con algunos ecos del *Libro de Job* bíblico, visto a través de la *Exposición del libro de Job* luisiana, especialmente a través del comentario a los versos treinta y dos y treinta y tres del *Libro de Job* (p. 1243), y también con recuerdos de las *Geórgicas*[5]. La oda termina con la ascensión al Empíreo, la morada de Dios,

> Veré sin movimiento
> en la más alta esfera las moradas
> (...)
> de espíritus dichosos habitadas.
> (vv. 66-70)

Pues bien, esta oda que asimila los clásicos y la Biblia para cantar la «gradual elevación hacia Dios», no alcanza «una contemplación superior a las actividades racionales». Fray Luis «era demasiado intelectual para ser místico». Por eso «no pudo su alma abismarse en el Amado y descubrir en Él, como San Juan de la Cruz, un universo nuevo» concluye Lapesa[6]. O bien, son a la vez las ataduras corporales e intelectivas las que le impiden el vuelo místico. La poesía de Fray Luis pugna constantemente por librarse de ellas «y alcanzar un grado de espiritualidad sólo conocido por teorías ajenas y no por experiencias propias»[7].

En esta lectura de la oda a Felipe Ruiz, tan meritoria desde el punto de vista de su relación con la tradición clásica y bíblica, hay, creo yo, un excesivo acercamiento entre poesía y vida de Fray Luis. Responsable de ello es, sin duda, el condicionamiento de la poesía luisiana por la vida, en ocasiones tal vez poco acorde con el ideal místico, del autor y su propia confesión, en la exposición latina del *Cantar,* cuando explica el sentido místico del texto, de su falta de experiencia mística personal[8]. En esta lectura hay también falta de atención a un importante contexto literario de la oda. En mi opinión ésta admite una nueva indagación con respecto a la incorporación de los clásicos y, sobre todo, con respecto a la clase de contemplación en ella representada atendiendo al contexto literario. En este respecto, Oreste Macrí llama a la oda mística por el «puro contenido de conocimiento y contemplación»[9].

En cuanto a la presencia de los clásicos, yo diría que la oda no los incorpora simplemente, sino que los recrea, y por lo que hace a la contemplación, pienso que la posible falta de experiencia mística de Fray Luis y su estilo de vida apasionada toleran que el texto de la oda exprese una contemplación superior a las actividades racionales, aun cuando esa contemplación no sea de primera mano, como suponemos que era la expresada, por ejemplo, en el *Cántico* y en la *Llama* de San Juan de la Cruz. A este respecto opino lo siguiente: la contemplación aludida en la oda a Felipe Ruiz no excluye la contemplación en sentido estricto, es decir, como fenómeno de oración sostenido por la gracia y los dones del Espíritu Santo, como fenómeno místico. En el conjunto de su obra, Fray Luis presenta el fenómeno místico de la contemplación empleando una exposición similar a la de San Juan de la Cruz, a saber, la exégesis

[5] *«Arctos Oceani metuentes acquore tingui» (I, v. 245), «quid tantum Oceano properent se tinguere soles hibernis, vel quae tardis mora noctibus obstet» (II, vv. 481-482). En los versos 11-15 de la oda luisiana puede verse una lejana referencia al siguiente texto de Cicerón: «est enim admirabilis qaedam continuatio se riesque rerum, ut alia ex alia nexa et omnes inter se aptae conligantaeque videantur»,* De natura deorum, *I, 9. Algo semejante cabe decir sobre los versos 16-20 de la oda y el texto horaciano: «quae mare compescant causae, quid temperet annum/stellae sponte sua iussaene vaguentur et errent/quid premat obscurum lunae, quid proferat orbem/quid velit et possit rerum concordia discors»,* Epist. *I, XII, 16-19.*

[6] Op. cit., *p. 189. Vide Alain Guy,* La pensée de Fray Luis de León, *París, 1943, p. 562 y ss.; Dámaso Alonso,* op. cit., *pp. 838-44, y Oreste Macrí,* La poesía de Fray Luis de León, *Anaya, Salamanca, 1970, pp. 45, 88-94, las tres obras citadas por Rafael Lapesa.*

[7] *R. Senabre,* op. cit., *pp. 59 y 71.*

[8] *D. Alonso,* op. cit., *p. 840.*

[9] La poesía de Fray Luis de León, *Anaya, Salamanca, 1970, pp. 85 y 88.*



bíblica y teológica, si bien con menor extensión y detalle, especialmente en lo relativo al amplio simbolismo de la «Noche».

La diferencia principal entre los dos autores consiste en que, si hemos de aceptar su palabra, el discurso de San Juan de la Cruz sobre contemplación está basado en experiencia propia y ajena[10], mientras que el de Fray Luis sobre la misma materia se apoya posiblemente sólo en experiencias de segunda mano. Esto explicaría el que, en Fray Luis, encontremos, sobre todo, el qué y el porqué bíblico y teológico de la contemplación, mientras que San Juan de la Cruz nos da, además, el cómo de la experiencia contemplativa. Pero en ambos el horizonte intelectual de la contemplación es la concepción cristocéntrica del mundo, según la cual Cristo, el Verbo, que es «el propio ser y razón de todo lo que Dios hace y puede» y «recapitula todo lo no criado y lo criado, lo humano y lo divino, lo natural y lo gracioso»[11], penetra y crece en el alma contemplativa «hasta ayuntarse con su más íntimo ser; adonde hecho como alma de ella... la abraza estrechísimamente»[12] y la transforma en Sí, «unido con la sustancia del alma», haciéndola gustar «algo de su bienandanza»[13], lo cual es culminación de la contemplación en la tierra e incoación de la bienaventuranza.

Pues bien, en la *Oda a Felipe Ruiz* se alude a una contemplación cuyo referente inmediato es la contemplación beatífica de los bienaventurados, por lo tanto, contemplación no mística, y cuyo referente mediato es la contemplación del hombre viador, contemplación mística, incoación de aquélla y que crece en el alma por crecimiento de Cristo en ella. En tanto que incoación de la contemplación beatífica, la contemplación mística es para el viador prefiguración del contenido de aquélla y en este sentido contexto de la oda, que trata de la contemplación beatífica. Esta es una contemplación conocida por Fray Luis, en abstracto, por la teología e intuida como tema poético a la luz de la experiencia propiamente mística expuesta en su propia obra, cantada en los poemas y declarada en los comentarios de San Juan de la Cruz como «sabor y golosina» de la bienaventuranza[14] y declarada también en las *Moradas* teresianas. Yo propongo la lectura de la oda a la luz del contexto de la prosa castellana y latina y de los poemas de Fray Luis y de las obras de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa, tomadas éstas como paradigma, si no único, sí principal de la literatura mística cristiana. De este proyecto tan amplio sólo expondré las líneas esenciales.

Con respecto a la prosa de Fray Luis, el contexto místico de la oda es patente: en el cielo, cuando el alma contemple «la verdad pura, sin velo» (v. 5),

> Allí, a mi vida junto,
> en luz resplandeciente convertido,
> veré distinto y junto,
> lo que es y lo que ha sido,
> y su principio propio y escondido.
> (vv. 6-16)

Lo que esta estrofa canta es, justamente, la culminación de la unión mística lograda en la tierra, incoación de la vida gloriosa. Canta, en primer término, la glorificación

[10] *«Por haberse, pues, estas canciones compuesto en amor de abundante inteligencia mística»; «Y porque lo que dijere... haga más fe, no pienso afirmar cosa de mío fiándome de experiencia que por mí haya pasado, ni de la que en otras personas espirituales haya conocido o de ellas oído, aunque de lo uno y de lo otro me pienso aprovechar»,* Cántico, *Prólogo, pp. 972-73. Citamos a San Juan de la Cruz por* Vida y obras de San Juan de la Cruz, *ed. Crisógono de Jesús, B.A.C., Madrid, 1950.*

[11] De los nombres de Cristo, Hijo de Dios, *p. 674, y* Pimpollo, *p. 415.*

[12] De los nombres..., Esposo, *p. 636.*

[13] De los nombres..., Hijo de Dios, *pp. 696-97.*

[14] Llama de amor viva, *I, v. 5, p. 1195. En* Llama, *I, Declaración, p. 1182, dice el santo: «Está tan cerca de la bienaventuranza, que no la divide sino una leve tela».*



del alma y del cuerpo, convertidos en luz al sobrevenir la muerte: «Porque entonces [dice Fray Luis] acabará de crecer en los suyos Cristo perfectamente y del todo, cuando los resucite del polvo inmortales y gloriosos... Adonde su espíritu y vida de Él [de Cristo] se comunicará de lo alto del alma a la parte más baja de ella, y de ella se extenderá por el cuerpo... vistiéndolo enteramente de Sí... De manera que todo su vivir, su querer, su entender, su parecer y resplandecer será Cristo»[15]. En terminología más explícitamente teológica, esta condición gloriosa es efecto de la gracia de Cristo en el alma y en el cuerpo del beato y tiene en el fraile agustino una descripción de incomparable intensidad: «Porque de allí en adelante toda el alma y todo el cuerpo quedarán sujetos perdurablemente a la gracia, la cual así como será señora entera del alma, asimismo hará que el alma se enseñoree de todo el cuerpo. Y con ella, infundida hasta lo más íntimo de la voluntad y razón, y embebida por todo su ser y virtud, le dará ser de Dios y transformará cuasi en Dios, así también hará que, lanzándose el alma por todo el cuerpo y actuándole perfectísimamente, le dé condiciones de espíritu y cuasi le transforme en espíritu. Y así, el alma, vestida de Dios, verá a Dios y tratará con Él conforme al estilo del cielo; y el cuerpo, cuasi hecho otra alma, quedará dotado de sus cualidades de ella, esto es, de inmortalidad y de luz y de ligereza, y de un ser impasible; y ambos juntos, el cuerpo y el alma, no tendrán ni otro ser ni otro querer ni otro movimiento alguno más de lo que la gracia de Cristo pusiere en ellos»[16].

Para San Juan de la Cruz, en la unión transformante el alma piensa «que está tan cerca de la bienaventuranza que no la divide sino una leve tela»[17] y desea «verse desatada y verse en Cristo», rota la «flaca tela de vida natural», a través de la cual «no se deja de traslucir la Divinidad»[18] por lo cual dice al Amado: «acaba de consumar conmigo perfectamente el matrimonio espiritual con tu beatífica vista, porque ésta es la que pide el alma» y no tendrá lugar «hasta que parezca la gloria, mayormente teniendo ya el sabor y golosina de ella»[19]. Aunque en la unión transformante «no haya aquella perfección de amor glorioso, hay empero, un viso e imagen» de ella[20]; amor que es juntamente luz, la cual una vez «acabada y quebrada por la quiebra

[15] De los nombres..., Hijo de Dios, *pp. 708-709.*

[16] De los nombres..., Rey de Dios, *p. 578. En la* In Epist. ad Galatas expositio, *sap. 2, p. 272, vol. III, Fray Luis resume este pensamiento: «Itaque quemadmodum ab anima corpus movetur, ita a Christo universa bonorum opera ortum habere debent; et ut animus dominatur in corpore, sic Christus dominetur in suis; et ut corpus speciem, splendorem, dignitatem omnem suam ab animo mutuatur, sic eorum, quos Christus plene subjecit sibi, omnis pulchritudo et species animi ex Christi in ipsis manentis atque vigentis lumine et splendore diffunditur»,* Mag. Luysii Legionensis augustiniani... opera nunc primum ex Mss. ejusdem omnibus PP. Agustiniensium studio edita... Salmanticae MDCCCXCII. *El místico tendría un conocimiento anticipatorio de esta experiencia en las dos clases de éxtasis de que habla Fray Luis: «unum divini luminis illatione constans, in quo luce coelesti perfusa mens, et magnarum quarundem et sublimium rerum cognitionibus occupata,...; alterum quod efficitur atque existit abundantia ex Deo perceptae voluptatis»,* Mag. Luysii opera..., In Cant., *c. 2, p. 161.*

[17] Llama, *I, Declaración, p. 1182.*

[18] Llama, *I, 6, p. 1198.*

[19] Llama, *I, 5, p. 1195.*

[20] Cántico, *38, 4, p. 1142. En la unión transformante el alma ya gusta «un rastro de vida eterna»,* Llama, *I, 1, p. 1184.*



y fin de esta vida mortal, luego aparecerá la gloria y luz de la Divinidad que en sí contenía»[21]. Este fenómeno de «grandeza y gloria», que anticipa la del cielo, tiene lugar «no sabiendo el alma si pasa en el cuerpo o fuera de él», y lo concede Dios «para regalarla y engrandecerla»[22].

En cuanto a la contemplación de los fenómenos de la naturaleza, el beato verá, dice la oda, por junto y por separado las cosas del pasado y del presente en su principio propio y escondido, y la interpretación que da Fray Luis en el mencionado *Comentario* latino al salmo veintiséis a este fenómeno es que la beatitud consiste primariamente en la contemplación de Dios y de manera complementaria en el conocimiento del universo. Los bienaventurados verán no sólo

> unde tremor terris, qua vi maria alta tumescant
> obicibus ruptis, rursusque in seipsa residant,
> quid tantum Oceano properent se tinguere soles
> hiberni, vel quae tardis mora noctibus obstet

versos 479-82 del libro II de las *Geórgicas* traducidos en la oda, con excepción de la referencia que en ésta se hace al cierzo:

> [veré] por qué tiembla la tierra,
> por qué las hondas mares se embravecen,
> dó sale a mover guerra
> el cierzo, y por qué crecen
> las aguas del Océano y descrecen,
> (vv. 21-25)

sino que conocerán «las causas de todo cuanto hay en las tierras y los principios interiores y propios de cada una, y las secretas afinidades y aversiones que tienen entre sí... cuyas causas y leyes por ser muy ocultas, tanto mayor gozo procurarán al ser conocidas»[23]. Aquí Fray Luis consigna una doctrina que data, al menos, desde San Agustín[24]. Este texto proporciona la idea general de la contemplación de los fenómenos naturales por los bienaventurados.

Pero esta idea general descansa en un contexto teológico especialmente caro a Fray Luis. Para éste el principio propio y escondido de los fenómenos de la naturaleza es Cristo, como Verbo, «mundo original»[25] y «la traza viva y la razón y el artificio de todas las criaturas, así de cada una de por sí, como de todas juntas», en quien, como en «fuente o como en océano inmenso, está atesorado todo el ser y todo el buen ser, toda la substancia del mundo»[26], pues «lo contiene todo en sí, y lo abarca y resume en Él, y como dice San Pablo» (*Col.*, 1, 13-20), recapitula el orden de la naturaleza y de la gracia, «porque para Él [que es el fin de la creación] se fabricaron todos, así en el cielo como en la tierra... y todas las cosas tienen su ser por Él»[27]. Es el Logos de San Juan, «modelo de cuanto Dios hacer sabe»[28]. Esta es la idea básica del cristocentrismo de Fray Luis y la explicación bíblica y teológica fundamental de la contemplación bienaventurada de los fenómenos naturales[29] mencionados en la oda a partir de las dos primeras estrofas:

[21] Subida, *II, c. 9, 3, p. 627.*

[22] Llama, *4, 2, pp. 1261-62.*

[23] Vide *Rafael Lapesa,* op. cit., *p. 184 y Oreste Macrí, que lo menciona en* Fray Luis de León. Poesie. Testi criticamente riveduti, *Sansoni, Firenze, 1950, p. 177.*

[24] *Los beatos tienen conocimiento del universo en su constitución y de las cosas que contiene por medio de la luz —lumen gloriae— con que conocen a Dios,* De civit. Dei, *20, 21: PL 41, 691; St. Tomás,* S. Theol. *I, q. 12 a. 8.10. También conocen los fenómenos naturales por ciencia natural, o adquirida en la vida, o por ciencia infusa, St. Tomás,* S. Theol. *I, q. 67.*

[25] De los nombres..., Faces de Dios, *p. 430.*

[26] De los nombres..., Jesús, *p. 762.*

[27] De los nombres..., Pimpollo, *p. 415.*

[28] De los nombres..., Hijo de Dios, *p. 674.*

[29] *La oda recoge varios de los tercetos del capítulo treinta y ocho de la* Exposición del libro de Job, *que traducen el salmo diecisiete. En ese capítulo de la* Exposición *traduce Fray Luis de la oda 27 de Horacio lo relativo a la constelación Orión, de la oda 7,4 del mismo autor sobre las Cabritillas y de la* Eneida, *c. 3, v. 515 sobre las «Virgilias».*



...volar al cielo
...y en la rueda
que huye más del suelo,
contemplar la verdad pura, sin velo?

Allí, a mi vida junto,
en luz resplandeciente convertido,
veré, distinto y junto,
lo que es y lo que ha sido,
y su principio propio y escondido.

(vv. 2-10)

Esta explicación se aplica también a la descripción de los fenómenos naturales del capítulo treinta y ocho de la *Exposición del libro de Job* y a la de la versión del salmo diecisiete por Fray Luis, más los textos clásicos antes mencionados que la oda incorpora. La descripción de esa *Exposición* y de ese salmo no precisan acomodación semántica para integrarse en la significación contemplativa de la oda. Basta que Fray Luis las integre en ella como elemento estructural. Los textos clásicos, en cambio, necesitan ser recreados por acomodación hermenéutica. Pero al servirse de esos textos bíblicos y clásicos para la explicación teológica de la contemplación del beato, Fray Luis no proporciona el cómo de esa experiencia contemplativa. Esto lo hace San Juan de la Cruz con un tono personal inconfundible.

En la unión, dice el santo, el alma pide al Verbo Esposo que se le entregue «en cuanto cría y da ser a todas las criaturas, las cuales en él tienen su vida y raíz», y le pide también «la gracia y sabiduría y la belleza que de Dios tiene no sólo para cada una de las criaturas..., sino también la que hacen en la respondencia... de unas a otras»[30]. Destaquemos la «respondencia» de las cosas del Santo y las «secretas afinidades» de Fray Luis. El centro vivo de esta experiencia, dice San Juan de la Cruz, es el «recuerdo», el «movimiento que hace el Verbo en la sustancia del alma», en el que ésta echa de ver «cómo todas las criaturas de arriba y de abajo tienen su vida y fuerza y duración en él... y las ve en él con su fuerza, raíz y vigor», hasta el extremo de conocerlas mejor en el ser que tienen en Dios que en el de ellas mismas. Ocurre así porque «el alma en este movimiento es la movida y la recordada [la despertada] del sueño [apariencia, engaño] de vista natural a vista sobrenatural». Es un «conocer por Dios las criaturas..., los efectos por la causa», conocimiento «esencial» propio de los bienaventurados. La explicación y el cómo radical de experiencia semejante es que «estando el alma en Dios sustancialmente..., quítale de delante alguno de los muchos velos y cortinas que ella tiene antepuestos para poderlo ver como él es, y entonces traslúcese y vese así algo entreoscuramente... aquel rostro suyo lleno de gracias, que está moviendo todas las cosas con su virtud»[31]. Es decir, en el contexto de la oda de Fray Luis, ve:

...cómo
el divino poder echó el cimiento
tan a nivel y plomo,

(vv. 11-130)

[30] Cántico, *39, 11, p. 1149.*

[31] Llama, *IV, 1-2, pp. 1259-60. Aunque en esta contemplación Dios se comunica sustancialmente al alma, «no manifiesta y claramente, como en la gloria»,* Subida, *II, c. 26, p. 698.* Vide *también* Cántico, *14, 5, p. 1040: «Y no se ha de entender que esto que el alma entiende, porque sea sustancia desnuda... sea la perfecta y clara fruición, como en el cielo... no es por eso clara sino oscura, porque es contemplación... rayo de tiniebla». Fray Luis, en nota al capítulo primero de la* Morada *séptima de Santa Teresa, donde ésta habla de la visión intelectual de la Trinidad en el matrimonio espiritual, dice que «el hombre en esta vida, perdiendo el uso de los sentidos y elevado por Dios, puede ver de paso su esencia, como probablemente se dice de San Pablo y de otros»,* Santa Teresa, O.C., *ed. Efrén, II, pp. 475-76.*



por qué tiembla la tierra,
(v. 21)

de dó manan las fuentes;
(v. 26)

etcétera, hasta poder contemplar

...sin movimiento
en la más alta esfera las moradas
del gozo y del contento,
de oro y luz labradas,
de espíritus dichosos habitadas.
(vv. 66-70)

Esta alusión de la última estrofa de la oda al texto evangélico sobre las muchas moradas de la casa del Padre (Juan, 14,2) podría aplicarse también a las *Moradas* de Santa Teresa, consideradas como verificación experimental de la contemplación aludida en la oda, no obstante el hecho de que Fray Luis conociera esta obra teresiana (en 1586, por Ana de Jesús, para la edición luisiana de las obras de la Santa en 1588) después de la composición de la oda (1583 o antes).

En primer lugar, Santa Teresa adopta el empíreo, «la más alta esfera», como término de comparación de la paz que goza el alma en la unión matrimonial que tiene lugar en la morada del alma: «En metiendo el Señor a el alma en esta morada suya, que es el centro de la misma alma, ansí como dicen que el cielo impíreo —adonde está nuestro Señor— no se mueve como los demás [cielos], ansí parece que no hay movimiento en esta alma, en entrando aquí, que suele haver en las potencias e imaginación, de manera que le quiten la paz»[32]. Es la séptima morada[33], «la pieza o palacio donde está el rey»[34], «que es donde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma»[35]. Esta morada anuncia las de los bienaventurados de la oda,

de oro y luz labradas,
de espíritus dichosos habitadas,
(vv. 69-70)

si consideramos «nuestra alma como un castillo todo de un diamante y muy claro cristal, adonde hay muchos aposentos así como en el cielo hay muchas moradas»[36]. En el capítulo cuarenta de la *Vida* el diamante se equipara a un espejo, que representa la divinidad, la cual encierra todo en sí y por el cual conocemos[37]. Incluso en la contemplación de las sextas moradas, cuando la unión no es todavía permanente, «Acaece... estando el alma en oración..., venirle de presto una suspensión, adonde le da el Señor a entender grandes secretos, que parece los ve en el mismo Dios..., donde se le descubre [en visión "muy intelectual"] cómo en Dios se ven todas las cosas y las tiene todas en sí mesmo»[38]. La Santa no dice explícitamente que el conocimiento del contemplativo sea en el Verbo, como lo dice San Juan de la Cruz, a pesar de que, como

[32] Moradas del castillo interior, *7 moradas, 2, 1, p. 423. Citamos las obras de Santa Teresa por ed. Efrén-Steggink, B.A.C., Madrid, 1962.*

[33] Moradas, *7 moradas, 1, 3, p. 419.*

[34] Moradas, *7 moradas, 2, 8, p. 428.*

[35] Moradas, *7 moradas, 1, 2, p. 419.*

[36] Moradas, *7 moradas, 111, p. 419.*

[37] Vida, *40, 10, p. 179: «Digamos ser la Divinidad como un muy claro diamante muy mayor que todo el mundo, u espejo», pero de tan «subida manera que yo no lo sabré encarecer; y todo lo que hacemos se ve en este diamante, siendo de manera que él encierra todo en sí».*

[38] Moradas, *6 moradas, 10, 3, p. 414.*



en éste y en Fray Luis, todos los grados de contemplación son efecto del crecimiento de Cristo en el alma[39], con especial énfasis en su humanidad[40].

Pasando a considerar la incorporación de textos clásicos en la oda, se trata de una recreación de esos textos dentro de la concepción cristocéntrica de Fray Luis. Ello es así porque el significado conceptual y la forma poética de la oda están condicionados por las dos primeras estrofas, de intención contemplativa, como mostré antes, que señalan el ámbito conceptual y estrófico de la oda entera.

El significado contemplativo de esos textos en la oda descansa en la especie de *a priori* ideológico que el cristocentrismo de Fray Luis representa. Lo llamo *a priori* porque decide acerca de toda posible realidad en este sentido[41]: «Puesto que según San Pablo a los Colosenses y a los Romanos, el universo ha sido creado en Cristo, por Él y para Él, y porque la caída del hombre significa la caída de la creación entera y su redención por Cristo conlleva la reconciliación del universo con Dios, a causa de esto existe un orden profundo, trascendental, una armonía que une todo lo posible y todo lo existente en un designio universal. Este pensamiento explica, por ejemplo, que Fray Luis acomode la descripción del origen del mundo dada en el libro segundo de las *Geórgicas* al origen del mundo según la Biblia. Fray Luis espera que comprendamos a Virgilio a través de su propio comentario a su traducción española del texto latino, aplicando lo que la hermenéutica bíblica tradicional llama *sensus accomodatus*, cuando las palabras del texto son aplicadas a un significado diferente del que su autor intenta; acomodación que se lleva a cabo *per extensionem sensus*. En el presente caso la razón para tal extensión es el *a priori* antes mencionado. Fray Luis lee a Virgilio en el contexto de San Pablo[42], el *Génesis*[43] y los *Proverbios* (8, 22-31), libro este último donde la Sabiduría enriquece con gran cuidado el mundo que acaba de crear. Fray Luis comenta: «Que a este regalo, que al mundo reciente se debía, miró... también vuestro poeta do dice:

> Verano era aquél, verano hacía
> el mundo en general, porque templaron
> los vientos su rigor y fuerza fría,
> cuando primero de la luz gozaron
> las fieras y los hombres, gente dura,
> del duro suelo el cuello levantaron.»
>
> (*Hijo de Dios*, p. 681)

Es traducción de los siguientes versos:

> ...ver illud erat, ver magnus agebat
> orbis, et hibernis parcebant fletibus Euri,
> cum primae lucem pecudes hausere, virumque,
> ferrea progenies, duris caput extulit arvis.
>
> (*Georg.*, II, vv. 338-44)

Fray Luis traduce «ver» (primavera) por verano, que es una acomodación del texto virgiliano, que habla de calor primaveral y sus efectos físicos en la naturaleza y en

[39] *Sobre el matrimonio espiritual dice, citando a San Pablo (1. Cor. 6, 17): «El que se arrima y llega a Dios, hácese un espíritu con Él». Y también: «Mihi vivere Christus est, mori lucrum» (Filip. 1, 21). Ansí me parece que puede decir aquí el alma..., porque su vida es ya Cristo»,* Moradas, *7 moradas, 2, 6, p. 422.*

[40] *«Os parecerá que quien goza de cosas tan altas no ternea meditación en los misterios de la sacratísima Humanidad de Nuestro Señor Jesucristo... y aunque me han contradecido... y dicho que no lo entiendo... a mí no me harán confesar que es buen camino»,* Moradas, *6 moradas, 7, 5, pp. 404-5. Véase* Vida, *22, 8-11, pp. 89-90.*

[41] *El entrecomillado del texto es cita de nuestro artículo: «Poesía y tradición musical en Fray Luis de León», en* Fray Luis de León, *ed. Morón Arroyo-Revuelta Sañudo, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1989, pp. 142-44.*

[42] Colos., *1, 15-17: «[Cristo] es la imagen de Dios invisible, primogénito de toda criatura; porque en Él fueron creadas todas las cosas del cielo y de la tierra...; todo fue creado por Él y para Él. Él es antes que todo y todo subsiste en Él».*

[43] *«Y vio Dios ser muy bueno cuanto había hecho», 1, 31.*

el hombre, a la exégesis bíblica hecha por el propio Fray Luis, que habla de caricias y gozo: «...da licencia el original [los *Proverbios* y el *Génesis*] que digamos [que la Sabiduría estaba en el seno del Padre componiendo las cosas y] alentándolas y abrigándolas y regalándolas y trayéndolas en los brazos, como el que llamamos ayo o amo de cría suele traer a su niño... Y... dice que era ella "dulzura" y "regocijos"... en hacer como regocijos con ellas y en decir, como quien las toma de la mano y las muestra y enseña, que "eran buenas y muy buenas"»... Y concluye... «Y mis deleites hijos de hombres... porque tenía determinado consigo de, venido su tiempo, nacer uno de ellos»[44].

Semejante acomodación del texto de Virgilio a la acción de la Sabiduría es una transformación del orden cósmico en orden cristológico, una verdadera conversión (no una subversión, como dirían algunos críticos actuales) porque la Sabiduría es Cristo. Siendo «viva imagen» de Dios, dice Fray Luis, «es sabiduría puramente..., es todo lo que sabe de sí Dios..., es el dechado..., el modelo de cuanto Dios hacer sabe»[45]. Este pensamiento pertenece al contexto intelectual de San Agustín, en especial, al contexto de la *imago Dei* agustiniana derivada de su ejemplarismo y que llega a Fray Luis en «la tradición de los victorinos y de San Buenaventura». Pues bien, por modo semejante, merced a su concepción cristocéntrica, Fray Luis acomoda el texto de las *Geórgicas* y los demás textos clásicos sobre los fenómenos naturales al texto teológico de la contemplación para ver en él el «principio propio y escondido» de esos fenómenos; de forma que la acomodación del texto clásico a la acción de Cristo en el alma en la contemplación beatífica y en la contemplación mística expresa una transformación del orden cósmico en orden cristocéntrico, una verdadera conversión del pensamiento pagano en pensamiento cristiano. De esto resulta que el contenido de la visión de la oda (naturaleza, firmamento, cielo) «no sea descripción externa y naturalística, sino puro contenido de... contemplación»[46].

Finalmente, con respecto a la obra poética de Fray Luis, justamente la *Oda a Felipe Ruiz*, junto con *Vida retirada*, *Noche serena*, *A Francisco Salinas* y *De la vida del cielo* muestran que nuestro autor recrea los clásicos y usa conceptos e imágenes de la Biblia y de la teología espiritual en la medida en que concibe una contemplación superior a las actividades racionales. Para explicar estos dos puntos hay que poner de relieve la continuidad de la inspiración luisiana en esas odas y su desarrollo hacia la contemplación pura, sin velo racional, a partir de *Vida retirada*. Dicho en forma muy esquemática: en esta oda el poeta quiere permanecer en el retiro del huerto que ha plantado en la ladera del monte

puesto el atento oído
al son dulce, acordado,
del plectro sabiamente meneado,
(vv. 83-85)

por «el gran maestro». En esa línea de progresión hacia la contemplación sin velo el músico que menea el plectro es «el gran maestro» aplicado a la «cítara» que susten-

[44] De los nombres..., Hijo de Dios, *pp. 680-81.*

[45] De los nombres..., Hijo de Dios, *pp. 674-75.*

[46] *Oreste Macrí*, op. cit., *p. 88.*



ta el templo del universo con música que es a la vez concierto de las esferas (*Noche serena*, vv. 41-45) y «de todas la primera», desde «la más alta esfera» (*A Francisco Salinas*, v. 17), desde la esfera que es

> la rueda
> que huye más del suelo,
> (*Oda a Felipe Ruiz*, vv. 3-4)

donde moran los bienaventurados gozando de la visión beatífica.

En conclusión, en la perspectiva semántica, la originalidad de Fray Luis en la composición de la *Oda a Felipe Ruiz* consiste en la reinterpretación de textos bíblicos y clásicos sobre los fenómenos naturales a la luz del concepto de contemplación beatífica y mística, que la idea cristocéntrica le proporciona en el contexto de su propia obra y de la obra de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa considerada ésta como paradigma de la experiencia mística cristiana. En los textos bíblicos esa reinterpretación quiere decir que adquieren significación contemplativa al quedar integrados en la oda como elementos estructurales de la misma. En los textos clásicos la reinterpretación es una recreación, en el sentido de que los fenómenos naturales adquieren significación contemplativa por acomodación del significado naturalista al contenido de la contemplación beatífica y mística.

Ángel L. Cilveti



Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) Programa patrocinado por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América.

Número 19 Enero-Junio 1991

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «LA ENCRUCIJADA DE LOS NOVENTA. AMERICA LATINA»

PERSPECTIVAS ECONOMICAS DE AMERICA LATINA EN LOS NOVENTA
- Luiz Carlos Bresser Pereira, La crisis de América Latina. ¿Consenso de Washington o crisis fiscal?
- Enrique V. Iglesias, La difícil inserción internacional de América Latina.
- Gert Rosenthal, América Latina y el Caribe. Bases de una agenda de desarrollo para los años noventa.
- José Antonio Ocampo, Perspectivas de la economía latinoamericana en la década de los noventa.
- Víctor E. Tokman, Pobreza y homogeneización social: Tareas para los noventa.

CAPITAL HUMANO, INNOVACION TECNOLOGICA Y GESTION EMPRESARIAL
- Juan Carlos Tedesco, Estrategias de desarrollo y educación: El desafío de la gestión pública.
- Ennio Rodríguez, América Latina ante el abismo creciente de su rezago tecnológico.
- Bernardo Kliksberg, Las perspectivas de la gerencia empresarial en los años noventa.

ESCENARIOS POLITICOS Y SOCIALES
- Francisco Weffort, Notas sobre a crise do Estado-Nação.
- José Matos Mar, Los pueblos indios de América.
- Helio Jaguaribe, A social democracia e as condições da América Latina e do Brasil.

LAS RELACIONES DE AMERICA LATINA CON LOS EE. UU. Y LA COMUNIDAD ECONOMICA EUROPEA
- José Miguel Insulza, Estados Unidos y América Latina en los noventa.
- Bruce M. Bagley y Juan Gabriel Tokatlian, Droga y dogma: La diplomacia de la droga de Estados Unidos y América Latina en la década de los ochenta.
- Piero Gleijeses, Reflexiones sobre la victoria de los Estados Unidos en Centroamérica.
- Jorge Grandi, Las dimensiones del Mercado Unico Europeo y América Latina: Implicaciones y reflexiones sobre algunos interrogantes.

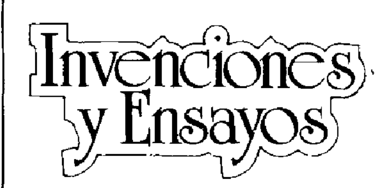
FIGURAS Y PENSAMIENTO: Homenaje a Aníbal Pinto
- Diez años después, Angel Serrano, Pedro Pablo Núñez, Rodolfo Rieznik y Carlos Abad.
- Discurso pronunciado en la Universidade Estadual de Campinas, con ocasión de conferirse a Aníbal Pinto el título de Doctor Honoris Causa, por José Serra.
- Genio y figura de Aníbal Pinto, por Alfredo Eric Calcagno.
- Aníbal Pinto. La significación de lo político, por Enzo Faletto.
- Referencias representativas de la obra de Aníbal Pinto, por Héctor Assael.

Y LAS SECCIONES FIJAS DE

- Reseñas Temáticas: Examen y comentarios —realizados por personalidades y especialistas de los temas en cuestión— de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema. Se incluyen seis reseñas realizadas por E. Lander, L. E. Lander, L. Gómez Calcaño, M. López Maya y H. Sonntag, Alfredo Stein y Marshall Wolfe (latinoamericanas); Carlos Berzosa, Manuel Ricardo López Aísa y Marisa Loredo (españolas).
- Revista de Revistas Iberoamericanas: Más de 1.100 artículos, publicados en las principales revistas académicas y científicas de Iberoamérica, clasificados en un índice alfabético-temático de economía política.

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 6.600 pesetas; Europa, 60 dólares; América Latina, 50 dólares y resto del mundo, 70 dólares.

Agencia Española de Cooperación Internacional
Revista Pensamiento Iberoamericano
Avenida Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 583 83 91
Fax: 583 83 10



El mar

La melodía que perpetra el gitano en la tarde turbia de calor y bochorno es, por supuesto, mecánica, grabada, pero la sustancia de la música no es mecánica, quiero decir la impresión sentimental que te suministra, una impresión cuando menos rara, porque tratándose de un ritmo ligero, activo y más bien trepidante (creo que un pasodoble al órgano), volcado en el polvo, bajo la todavía furibunda luz del sol, aquí, fabricada junto a los sauces del arroyo (canalizado) y la terraza atiborrada del merendero con pinos, entre adelfas suburbiales y viandantes flojos —salvo los niños y las muchachas, que son los únicos que se salvan—, debería de aportar un sentimiento alegre, poco, incluso dudoso, lo admito. Pero no es así. La cantinela desatada y menestril lo que consigue es ponerlo a uno en el disparadero de la mayor de las melancolías. No se explica.

Quizá contribuya la facha del gitano viejo. Y la cabra, que es también vieja, entre blanca y marrón. No, no creo que la hayan pintado a brocha. El gitano viejo lleva mostacho, sombrero arrugado, camisa blanca abrochada hasta el cuello, chaqueta oscura raída y una trompeta oxidada, y la sopla al desgaire, según le apetece y según funcionen los banales progresos de la cabra en la ejecución de su número, que consiste en trepar y quedarse inmóvil con las patas juntas encima de un poyete estrecho.

Pues bien, cuando el gitano intercala las notas de su trompeta en el sostenido aliento del órgano mecánico, ya se ve, chapuza pura, algo pasa, algún trastorno corre por los chopos sin gota de aire, por las mesas sobrecargadas de botellas, por los cien jubilados que juegan a los naipes y a la petanca, por las mujeres preñadas que se balancean en un amago de fatiga y autoglorificación, por las parejas que casi fornican en la hierba conforme ésta desciende hacia el estanque cenagoso y, en batiburrillo general, por entre perros, niños, bastones, abanicos, cucuruchos de helados, bolsas de pipas, chupetes, llantinas, risotadas, gritos, calor, humaredas y cielo de azufre con helicópteros que van y vienen rozando los edificios como si estuviéramos en guerra.

Ese algo no se sabe qué es, al menos no se sabe bien, quiero decir que no se sabe con precisión de contable, que es lo mío (y para contabilidad y números ya tengo bastante con las ocho horas diarias, da casi vergüenza, sobre todo a mí mismo y



a mis posibilidades), pero desde luego participa de un refilón como de ordinariez estancada, y otro refilón de ternura, y otro de hastío, y más cosas.

En la mesa de al lado una familia a pleno, matrimonio, hijos, novias, suegros, festeja a su modo el solsticio de verano y pide al camarero patatas a la brava, boquerones en vinagre, tortilla, calamares y aceitunas. Envidiables estómagos de hierro. Pasa un corredor en camiseta blanca, pantalones rojos, barba y gafas, pálido como un cristo. De pronto, cual conjura, todos los calvos y barrigones salen en pantalones cortos exhibiendo sus robustas y peludas extremidades. Veo mujeres solas de edad indescifrable con su abanico y el monedero bien apretado. Un piar de pájaros llega a hacerse ominoso. La música expeditiva y el clamor de la pajarería incitan a salir corriendo nada menos que durante quinientos kilómetros seguidos e irrumpir con el viento sur de cara en una playa blanca y azul con mujeres negras de sol y salitre. Discurre una pareja de guardias municipales a caballo. «Sí, señor, un poco de vigilancia, que no se veía un guardia por aquí desde la democracia», rezonga el camarero. «Eso no quita para que haya más guardias que nunca», le responden.

A las ocho de la tarde es que las casas del suburbio mesetario se han puesto al rojo vivo y todos sus habitantes, como un pueblo bíblico pero a punto de morderse, inician el éxodo hacia el parque. Viejos envarados y vacilantes mirando al infinito sin ver trastean en los surcos dejados por las mangueras de riego o las últimas lluvias. Una voz con evidente acento regional murmura: «Osú, Dios mío, qué triste es la vejez, me cago en la leche». Así lo dice. Un grupo de moreras lloronas desparrama su fruto de púrpura oscura que se apelmaza en la tierra polvorienta al ser pisoteado por la chiquillería. «¿Qué va a ser?» «Cerveza». «¿Algo más?» «No, nada. Bueno, un paquete de Ducados».

Un personaje infeliz y terrible, a quien no conocen estas familias y que tenía una neurosis de caballo (justificada), Drieu la Rochelle, fue y dijo que las barriadas eran «el fin del mundo». También hay una novela que se llama *El faro del fin del mundo.* La trompeta y el órgano mecánico de los gitanos («Dios te lo pague, bonica») suenan ya más lejos, en otro sector de la luz que se va velando y es áurea, con lo que el manto invisible, misterioso y carnal de la contenida fiebre evasiva marina se materializa en una finta de juventud deshecha que pudiera ser vivida desde la sabiduría de la madurez, ese absurdo total posible. O imposible, ¿qué más da? Se piensa y es posible. No se vive y es imposible. A la edad desconocida de la materia no se le puede robar ni un minuto. Pero la conciencia es otra cosa. Una locura. Todo lo que sea conciencia, alma, espíritu, memoria es un desbarajuste impune y sin remedio que gime en una libertad de bolsillo vuelto al revés, como el castigo de los dioses que ella misma ha tenido la necesidad de inventarse. O como yo, un contable que escribe poemas rimados durante los abúlicos fines de semana.

Las barriadas son el fin del mundo. Como un insulto. Yo estoy ahora en una de esas barriadas matando el tiempo de calor. No casualmente, sino porque es consustancial a mi economía y situación cotidiana. Nunca me han inspirado nada. La inspi-



ración está siempre allá, más allá. Tampoco estoy demasiado de acuerdo con Drieu la Rochelle, que aquí nadie tiene la obligación de conocer, estaría bueno. La barriada lo mismo es el fin del mundo que el único punto que sirve de referencia al mundo. Y sin duda lo que quería decir Drieu la Rochelle es que una barriada es el fin del mundo siempre que el principio del mundo sea el centro urbano (o el mar) y el centro urbano le sea consustancial al individuo.

Bien, basta ya de erudiciones contables. El caso es que yo estoy tomando una cerveza en el fin del mundo, y me gusta mucho también la reminiscencia de la novela de aventuras para jóvenes antiguos, acaso porque significa todo lo contrario, que el fin del mundo es el principio, lo más de a diario e inmediato, y por ser el principio —hay que entenderlo así, ya dije lo del alma impune— concita toda la posible profundidad del deseo marino, aquí, en este parque de la gran barriada periférica, plebeyote, con exceso de población, estrepitoso, pero que por lo menos tiene masas de adelfas de varios colores, una hilera de altos chopos vibrátiles (si hubiera chispa de aire), una andanada de bares con terrazas (libre de coches, eso es importante) y hasta anuncios luminosos en rojo con nombres preciosos de heladerías italianas. Hay también un arroyo escalonado en el centro que separa a los tullidos de la gente guapa, y pistas de juego, tiovivo y un horrendo auditorio con siniestras pintadas donde siempre viene a parar el político electoralista de turno a proclamar su marrullería necesaria y se celebran algunos de los festejos programados por la generosidad sospechosa del municipio, festejos que son una coña urbano-rural distraída entre el desmayo del atardecer, el chorizo a la brasa, el sudor y los tanques de cerveza. Luego están los obreros convertidos, los del subsidio de paro, la población inmigrante y la insospechada cohorte de viejos que emerge en la benignidad hostil del asfixiante calor como un desfile de cangrejos leprosos. Por último, los gamberros hideputas que destrozan el césped, se fuman la hierba, rompen las papeleras en momentos de emoción o violan a alguna mujer despistada.

Supongo que ya estamos de acuerdo, cuántas veces voy a tener que decirlo (a mí mismo), en que el hombre, aunque no sea la medida de todas las cosas (esta es una exageración sutil en la que cayó el filósofo más influyente de todos los tiempos con un solo aforismo), se ve obligado a comportarse como si realmente fuera la medida de todas las cosas.

Si esto es así, también estaremos de acuerdo en que hay individuos capaces de arrastrar el centro del mundo a donde ellos vayan, y hay otros que hagan lo que hagan, estén donde estén, vayan o vengan, siempre arrastrarán consigo un talante de fin del mundo. Esto casi equivale a no estar nunca en ninguna parte, equivale a no ser, a ser tanto que nunca se es nada, como le pasó a aquel desdichado pintor francés perdido en las nieblas londinenses que dijo eso tan sumamente enfermizo e irreal, otra vez, cuántas veces voy a tener que repetírmelo, dijo: «Haga lo que haga, siempre me habría gustado hacer otra cosa». Extraño que no se entienda a estas alturas que el drama de la civilización se contiene en dos aforismos. De todas formas,

el filósofo y el pintor sembraron en mí una discordia infinita, bah, y lástima que, como la contabilidad y los números, no sea buena materia lírica capaz de inspirarme. Porque uno tiene sus exigencias.

Hay cerca un matrimonio que no ha cambiado una sola palabra en media hora. Y por el puentecillo de tablas discurre un ya conocido vagabundo de cierto buen porte satánico con su inmensa pelambrera negra, un grueso abrigo, el pie gangrenado y una botella de vino. El otro día le pegó una patada a un perrito que empezó a olisquearle el pie. Y cualquier día amanecerá muerto en un banco o matará a un viejo para robarle veinte duros. Esto no se puede prever.

La frase del pintor es para recitarla en la acedia nerviosa de las tardes de bochorno con calima y barruntos de tormenta cuando en la asfixia de los endebles tabiques agredidos por los motores y la televisión se inicia arrastrando los pies la peregrinación del parque. A veces huele a basura y hojas secas quemadas y otras el viento ardiente trae el olor de la lluvia efímera que ha caído en algún lugar de Castilla. La peregrinación al parque es un rito doméstico y cansino que se recuerda de un año para otro, repetido, incoloro, perfectamente reversible por su monotonía. Deja ver la inanidad del tiempo, la majestad vacía de los ciclos. Semeja de alguna manera, con base en la mezquindad del ámbito, la rodadura de los astros y el armonioso sinsentido del universo entero. Lástima.

Sin embargo, en el aburrimiento de los matrimonios silenciosos, en los personajes estrafalarios, en el polvo dorado con eventuales nubes de mosquitos, en el bullicioso trajín de las terrazas bajo los plátanos de Indias, en el olor afrodisíaco del aligustre del Japón, en el claroscuro crepuscular con barras de neón y trenes suburbanos batallando a lo lejos tras las subestaciones eléctricas y en el jugueteo de los perros hay un trasunto relajado que me sabe a gasoil, a taller, a jeringuillas sucias y a túneles, a viajes mal tolerados («...yo soy la que le limpia la caca a tu padre», dice finalmente en tono de blando reproche la mujer del matrimonio callado) por la desesperación fatalista de las distancias urbanas, a cloro de piscina municipal, vino manchego adulterado, corteza de cerdo frita, especias, aceite de colza, vinagre, palomitas de maíz, retahílas de clanes familiares, desidias burocráticas, asociación vecinal, pollos asados, y puede que aún se agite la sonrisa triste ya para todo el año de los políticos en los carteles desgarrados de la última campaña electoral, ahora que se eleva el pálido cuerno creciente de una esmirriada luna industrial por encima de los edificios de ladrillo rojo y las macetas de geranios en los balcones con mujeres gordas y chillonas que seguro que no llevan ni bragas.

Al fin empiezo a comprender algo sencillo y sin posible refutación, o sea, que yo aguanto la cerveza del fin del mundo sólo porque estoy a la espera tensa del oleaje y la luna limpia y llena sobre el mar y las mujeres dulcemente despatarradas y cachondas. El ansia del mar se incrusta con más fuerza que nunca en este pobre fin del mundo, que es el único centro posible. Y mi teoría o mi descubrimiento siguiente reconozco que puede resultar desaborido por no decir muy cabrón. Ni yo mismo lo creo.

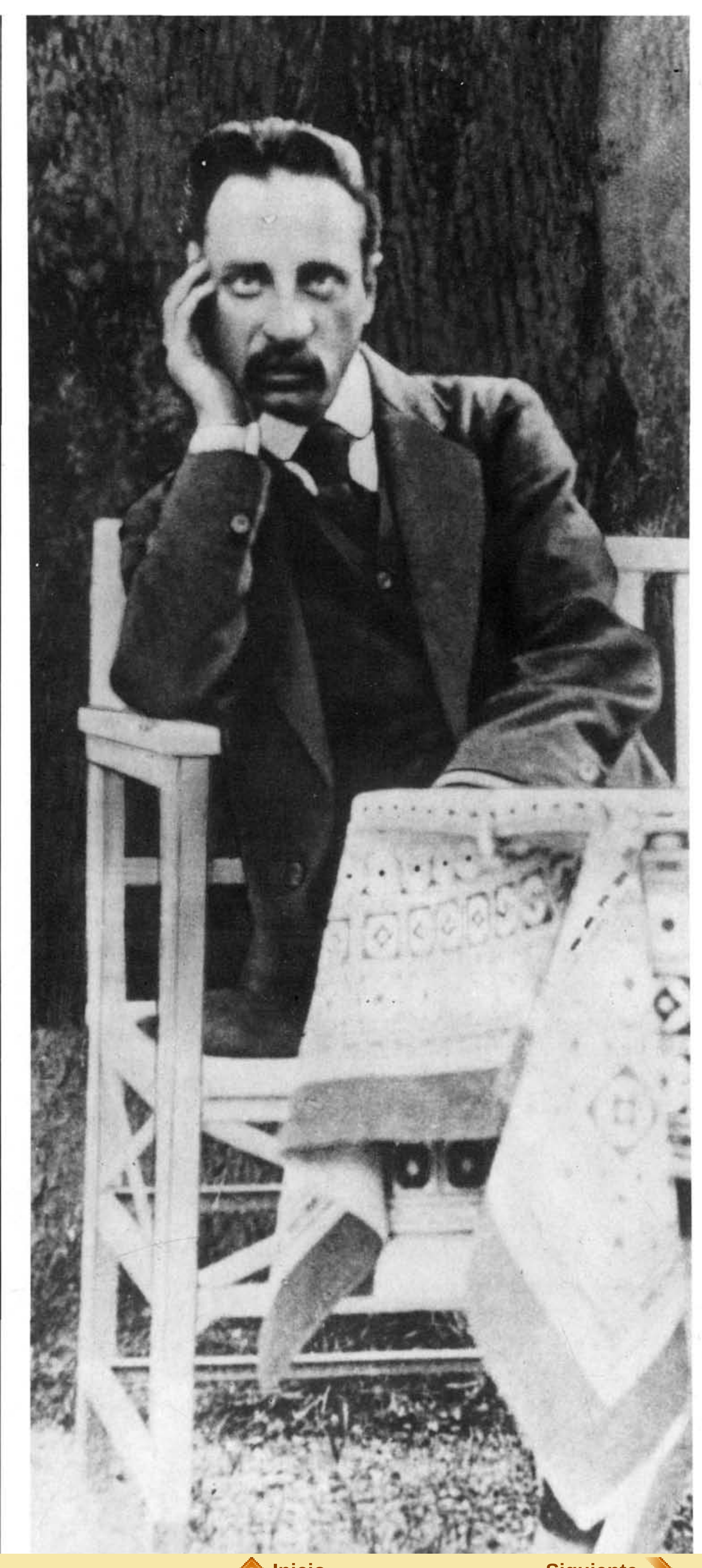


Y es que cuando yo salga ciego de mi periferia, que es el fin del mundo, cuando yo me inserte en la vertiginosa raya verde y azul del viaje liberador absorbiendo campos llameantes, pardos caseríos, viñedos maduros, olivares cenicientos y montañas de jara y cantueso camino de la luna llena sobre el mar con algas y farolillos rojos y de mujeres hermosas desnudas y risueñas, cuando yo salga de mi suburbio y de mi parque abominable y plebeyo, ya no podré salir, está claro que ya no podré volver a salir, y entonces habré gastado, como si dijéramos, toda la esperanza del mundo.

Cuando se sale ya no se puede salir. ¿Hace falta repetirlo? La cerveza del fin del mundo, con la playa festoneada de espuma atlántica y el prodigioso biscuit de las vacaciones intacto, es la cerveza más cochambrosa y profunda del mundo. Es la única. Esto ya se sabe desde Confucio. Pero es como si tal cosa y la sabiduría verdadera nunca ha retenido a nadie. Por eso el fin siempre es el principio y el principio es el fin. Está claro. Lástima que no haya materia ni para un triste verso bonito y con sus rimas bien puestas.

Eduardo Tijeras





Rainer María Rilke



El corazón de la infancia. La misión poética de Rilke

Heidegger ha realizado, pensando en Rilke, una pregunta que parece contradecir su espacio más íntimo: *¿Para qué ser poeta?*. Sorprende más que haya sido Hölderlin uno de los poetas que se ha visto acechado por esta cuestión que corresponde instrumentalmente a un mundo fundamentalmente técnico. En esta situación el rapto poético deja de ser un destino para pasar a ser una exigencia que interroga. La posibilidad de este preguntar es la penuria misma de aquello que se interpela: pocos poetas descienden a la noche del mundo, al abismo en el que la poesía encuentra su destino. Lo instrumental es distorsionado en una asunción de la ausencia total de fondo que afecta a todas nuestras construcciones; ante esta indigencia el mundo técnico responde con una absoluta ceguera. La tarea de la poesía es la de situarse en este terreno árido de la indigencia, abrazando aquello que se encuentra olvidado. «Propio de la esencia del poeta que es verdaderamente poeta en esa época del mundo, es que, a causa de la penuria de la época, ante todo la poesía y la vocación poética se convierten para él en cuestión poética. De ahí que los 'poetas en tiempo de penuria' tengan que cantar propiamente la esencia de la poesía»[1]. Lo propio de la poesía es, paradójicamente, una ausencia, una desposesión o una huella[2] sobre la que se despliega la tarea del pensar.

El pensar poetizante, para Heidegger, es la única posible experiencia que da cuenta de la imperiosa necesidad de experimentar lo no dicho que se encuentra presente en lo expresado. En Rilke se encuentra esa asunción de la indigencia, que no repara en el ocultamiento de la esencia del dolor, la muerte y el amor, y la afirmación del destino ineludible del decir como lo esencial de nuestro ser[3]. En este querer y ajustarse al decir el hombre no encuentra ninguna protección, sino que está desamparado. La meditación poética es un aventurarse en este estar desamparados, es una aventura en la que se contraen los más altos riesgos. Dirigirnos a lo abierto es una tarea infinita y terrible como la belleza[4], que profundiza y da la espalda a lo que Heidegger

[1] *Martin Heidegger: «¿Para qué ser poeta?», incluido en* Sendas perdidas, *Editorial Losada, Buenos Aires, 1960, 3.ª ed., 1979, pág. 225.*

[2] *Esta es la huella de los dioses huidos: el nihilismo. Cfr. Martin Heidegger:* Desde la experiencia del pensamiento, *Ed. Península, Barcelona, 1986, pág. 67.*

[3] *Comparto plenamente la afirmación de Cacciari sobre la dependencia Heidegger-Rilke: «A mí me parece que la obra entera de Heidegger, al menos a partir de* El origen de la obra de arte, *pasando por* La palabra de Anaximandro, *hasta sus ensayos sobre la esencia de la técnica, puede ser entendida como un replanteamiento de la Dichtung rilkeana, y de las* Elegías duinesas *en particular, filtrado a través de continuas "citas" del lenguaje místico altoalemán» (Mássimo Cacciari:* El ángel necesario, *Ed. Visor, Madrid, 1989, pág. 35).*

[4] *Un trabajo de Miguel Cereceda titulado «Idea de la Belleza. (Hölderlin, Baude-*

denomina el peligro del mundo de las imposiciones técnicas. El destino de la verdad se contrae en la persistencia de las cosas y en nuestra ansia de lo ilimitado.

Rilke y Heidegger se han encaminado a ese lugar abierto en el que podría comenzar la recepción pura y, por ello, han comenzado señalando la esencia de la técnica como organización del divorcio. La calculabilidad técnica es la «implantación absoluta del absoluto estar-desamparado a base del desvío contra la recepción pura en que el inaudito medio de lo existente se atrae a todas las fuerzas puras»[5]. La poesía no elude, sino que se sitúa en ese mundo disociado. La primera de las *Elegías de Duino* comienza precisamente en la percepción terrible de la distancia y en la consciencia de la trágica caducidad de lo real: una belleza incesante que es continua expiación. El ángel sanciona esta separación, asume la función de figura del umbral, nos sitúa en una iniciación a lo fronterizo. En el fondo, los ángeles de Rilke son irrevocables afirmaciones de lo terrestre. «Su figura explica la fuerza del pensar y alabar el instante, de representar el icono del tránsito y de la pobreza misma. Así se ofrecen auténticos iconos del tiempo de la misería»[6]. Ser mortal es descender al abismo de la propia miseria, es comprender cómo allí donde desaparece todo fondo emerge un sentido que se opone a la constante negación de la muerte que la técnica impone. Arriesgándonos a descender conseguimos una extrema lucidez: comparece la muerte como el lado de la vida que no vemos, que no se nos muestra. En el ser para la muerte heideggeriano no deja de resonar la exigencia de una muerte propia que Rilke ha poetizado de modo constante:

> Señor, da a cada cual la muerte que le es propia.
> El morir que de aquella vida nace
> en el que tuvo amor, sentido y pena[7]

Este morir fiel a sí mismo indica el esencial desprecio por la muerte anónima, la angustia frente a ella.

La fragmentariedad de *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* es la formulación más precisa del aprendizaje del exilio que comporta la búsqueda de la muerte justa. Malte podría fácilmente haber caído en el placer morboso de los recuerdos y la experiencia del declinar; sin embargo, ha hecho frente a algo que es lo que permite vivir: la existencia de lo terrible, eso mismo que ahoga nuestro sollozo ante la mortífera distancia angélica. Lo terrible se hace presente no meramente en la consumación de la muerte, sino en la insignificancia cotidiana, en el ajetreo y la impaciencia. Exigir «lo que a cada cual le es propio» es sustraerse a la indiferencia, a la impersonalidad incluso en la muerte. «En este horror por la muerte en serie encontramos la tristeza del artista que reverencia las cosas bien hechas, que quiere hacer obra y hacer de la muerte su obra. Así, desde el principio, la muerte está en relación con el movimiento tan difícil de aclarar de la experiencia artística»[8].

Engendramos nuestra muerte aprendiendo a ver, como Malte que recuerda algo ausente: el antiguo deseo de tener una muerte propia. La narración de la muerte del Chamber-

laire y Rilke)» (incluido en El lenguaje y el deseo, *inédito) analiza esta relación entre lo bello y lo terrible, remiéndola al sentimiento de lo sublime, tal y como aparece en Burke; en éste los sentimientos de peligro, destrucción y muerte están asociados a lo sublime. En el caso de Kant también se relaciona en cierto sentido con lo monstruoso y con el temperamento melancólico. Vid. Kant:* Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, *Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1946, 5.ª ed., 1972, págs. 29-30.*

[5] *Martin Heidegger:* op. cit., *pág. 243.*

[6] *Massimo Cacciari: op. cit., pág. 58.*

[7] *R.M. Rilke:* El libro de horas, *Ed. Lumen, Barcelona, 1989, pág. 181.*

[8] *Maurice Blanchot:* El espacio literario, *Ed. Paidós, Buenos Aires, 1969, pág. 115.*



lán es un rescate de esa experiencia que languidece y también es el momento en el que la escritura es asumida como algo que se hace contra el miedo y que, sin embargo, no mitiga el dolor por la pérdida, la certidumbre de que todo eso ya no existe[9]. La muerte colma esta indigencia, este desamparo, da una dura respuesta a la pregunta de Malte: «*¿Qué vida es esta?* Sin casa, sin objetos heredados, sin perros. ¡Si al menos tuviera recuerdos! Pero ¿quién los tiene? *Si la infancia estuviese aquí:* pero está como enterrada»[10]. No hay nada que nos ayude, debemos sostener, dar forma a nuestra nada, esa es la tarea. «Debemos ser los diseñadores y los poetas de nuestra muerte»[11], sólo así aprendemos a ver y a experimentar la escritura en su radicalidad, profundizando en nuestras experiencias.

Para escribir versos hacen falta también recuerdos. «Y tampoco basta tener recuerdos. Es necesario saber olvidarlos cuando son muchos, y hay que tener la paciencia de esperar a que vuelvan. Pues los recuerdos mismos no son aún esto. Hasta que no se conviertEn en nosotros, sangre, mirada, gesto, cuando ya no tienen nombre y no se les distingue de nosotros mismos, hasta entonces no puede suceder que en una hora muy rara, del centro de ellos se eleve la primera palabra de un verso»[12]. Y, sin embargo, Malte no ha escrito así, sus versos nacieron de otro modo: convocando sucesos de un pasado que jamás existió. En esta escritura se hace posible únicamente la propia escritura que hace que todo comience, recuerda lo que ininterrumpidamente escribe. La poesía es esa capacidad de nombrar que da espacio a acontecimientos que suceden en ese instante irrepetible. Los versos de Malte son ya expresión del amor intransitivo, la dificultad esencial que comporta el nombrar[13].

La búsqueda de la palabra es también la difícil edificación de un espacio en el que pueda escucharse. Rilke afirmaba que todo lo que le rodea le ha pertenecido «a través del oído..., y por el oído me ha sido arrebatado»[14]. La primera de las *Elegías de Duino* comienza interrogando por ese posible escuchar y por la renuncia a un oír y responder transcendente. El hombre no puede recurrir ya a otra cosa que a la noche del mundo, esa que es suavemente desilusionadora, en su inminencia, para el corazón solitario. El recuerdo, la fidelidad a una costumbre instituye esta lógica del corazón opuesta a la razón calculadora. «En lo más íntimo invisible del corazón, es donde empieza a inclinarse el hombre a lo que es amar: los antepasados, los muertos, la infancia, lo venidero»[15]. Lo que adviene encuentra su sitio en el recinto interior del corazón, en este espacio íntimo, que es la morada y el refugio también de lo sido. Rilke, acogiendo el corazón, anticipa la soledad, su secreto fetiche, que da cuerpo a su profundo miedo a ser amado, su «profundísima felicidad solitaria»[16].

En el corazón se dan simultáneamente la elevación y la hondura: sólo por medio de su interiorizar, por su obediencia a las cosas y su renuncia a todo tráfico, puede afirmarse el mundo: «Este libre, definitivo afirmar el mundo eleva el corazón a otro nivel de experiencia»[17]. El artista es este ser que renuncia a un mirar calculador e incluso a lo bello. «*El arte es la pasión de la totalidad.* Su resultado: serenidad y equilibrio de lo numéricamente completo»[18]. Esa serenidad de lo inacabable es, co-

[9] *Cfr. R.M. Rilke:* Los apuntes de Malte Laurids Brigge, *Ed. Alianza, Madrid, 1988, pág. 16.*

[10] *R.M. Rilke:* Los apuntes de Malte Laurids Brigge, *pág. 16.*

[11] *Maurice Blanchot:* op. cit., *pág. 117.*

[12] *R.M. Rilke:* Los apuntes de Malte Laurids Brigge, *pág. 18.*

[13] *«La tarea del filósofo se realiza bajo el signo de Eros: Eros para la representación propia del nombre-símbolo. Eros para nombrarle al Angel la cosa misma a través de la "nobleza intacta" de la palabra». (Massimo Cacciari:* op. cit., *pág. 89).*

[14] *R.M. Rilke:* El testamento, *Ed. Alianza, Madrid, 1976, 5.1 ed. 1985, pág. 37.*

[15] *Martin Heidegger:* op. cit., *pág. 252.*

[16] *R.M. Rilke:* El testamento, pág. 141.

[17] *R.M. Rilke:* El testamento, *pág. 63.*

[18] *R.M. Rilke:* El testamento, *pág. 63.*

mo ha pensado Heidegger, un estricto abandono, un extrañamiento o mejor una extranjería que, sin embargo, vagabundea por lo íntimo.

Rilke caracteriza esta misión errabunda como un lograr que la tierra provisional y caduca cobre hondura y apasionamiento volviendo a surgir su esencia invisible en nosotros. «La reminiscencia vuelve nuestra esencia —que sólo quiere para imponerse— y sus objetos hacia el invisible más interno del recinto del corazón. Aquí es entonces todo íntimo (...) Lo íntimo del recinto interior del mundo nos destraba lo abierto. Sólo que de esa suerte retenemos íntimamente (par coeur), lo sabemos íntimamente de memoria»[19]. Conocer íntimamente de memoria no es algo que se realice sin dolor, ya que aquí no retornan los luminosos instantes sin los fracasos a ellos asociados; nombrarlos es insistir en no cerrar la herida del corazón, el único lugar en el que las cosas son en su ser dichas: casa y puente, puerta y ventana, columna y torre, fuente y árbol son llevados en el corazón y esta es la posibilidad de que puedan ser recordados. «Invocar es luchar con lo inefable. A lo inefable del Angel que es la belleza aterradora, nosotros mostramos la cosa salvada en lo invisible»[20]. Cacciari ha mostrado magníficamente la tradición en la que se sitúa esta figura enigmática del ángel rilkeano, esos pájaros del alma que también obsesionaron a Dante; en éste actúa esa potencia nietzscheana del olvido que Malte sintió en su escritura; si bien nosotros sólo somos los guardianes de la memoria, no menos cierto es que «no invocamos al Angel para estar "grabados en su corazón", sino contrariamente, por la nostalgia de aquel completo olvido del que él es un maestro, de aquella absoluta Lethe "contenta" de sí, coincidente con la visión misma, de cuya fuente se alimentaba incesamentemente su luz. La felicidad del Angel significa, en Dante, olvido»[21].

Rilke se balancea continuamente desde esta serenidad que ofrecería el olvido a las delicias que produce acariciar los viejos recuerdos, la interpretación continua de nuestro corazón[22]. La transcendencia de lo compartido es logrado por la salvación del lenguaje en lo invisible, lo íntimo. «Nosotros salvamos el objeto en lo invisible esencialmente a través del lenguaje, por la dimensión simbólica del nombre, de la que la perfecta infancia del Angel no puede saber nada. Al Angel esta salvación le parecería una tarea desesperada, y por ello desesperadamente «recogemos la miel de lo visible» (Rilke). Pero justamente el instante de esta desesperación crea aquel imprevisible desgarro en el tejido aparentemente continuo de lo visible y de sus palabras, donde se puede recoger (recordar) «la precaria, caduca tierra»[23]. Reservar la cercanía, custodiar una distancia era la tarea poética de Hölderlin, también lo es para Rilke responder a la necesidad de las cosas. La misión es empezar «siempre de nuevo la alabanza jamás alcanzable»[24], arrojarse como el amante desposeído al vacío, saber que el dolor de lo inacabable corresponde a la fecundidad de los dolores.

Lo que es suavemente desilusionador, el saber que en parte alguna hay permanencia, es también una liberación, una nueva levedad. La fecundidad de lo precario, el recurso erótico de la pobreza, comienza deshabituándose a lo terrestre, al mundo,

[19] *Martin Heidegger:* op. cit., *pág. 255.*

[20] *Massimo Cacciari:* op. cit., *pág. 35-36.*

[21] *Massimo Cacciari:* op. cit., *pág. 139.*

[22] *«En todos los dones de nuestra "vida" también existe el de que hayamos recibido junto con la dulce profusión del momento los medios para transcenderlo, no solamente en la esfera de los recuerdos, sino mediante la interpretación continua de las delicias que nos han sido confiadas». (R.M. Rilke:* Cartas francesas a Merline, *Ed. Alianza, Madrid, 1987, pág. 19).*

[23] *Massimo Cacciari:* op. cit., *págs. 142-143.*

[24] *R.M. Rilke:* Elegías de Duino, *Ed. Cátedra, Madrid, 1987, pág. 63, verso 39.*



dejando el nombre y los deseos, situándose en esa tierra fronteriza en la que los ángeles dudan de si caminan entre vivos o entre muertos.

El corazón que escucha «como un santo puede hacer de la tristeza lo más fértil, algo sin lo que no podríamos ser. «Todo ángel es terrible»[25] y, sin embargo, es necesario cantarlos sabiendo que son mortíferos o mejor que su hacernos frágiles comienza a encaminar la pregunta por aquello que somos. La segunda elegía juega especularmente con la confusión entre el hombre y el ángel; en la medida en que aquél se aproxima al ámbito de lo desobjetualizado comienzan con su mirada nueva a sentir la «huidiza huella del corazón»[26] como lo propio. Somos esto: tacto. Lo que tocamos es nuestro espanto ante todo lo que se torna invisible, la serenidad de la belleza la vemos teñida por el signo de la despedida y volvemos a experimentar lo difícil que es encontrar ese estrecho lugar de la tierra fértil. Estamos en esta utopía aérea ahondando en abismos, símbolos de lo originario y fundante, de eso que siendo terrible, paradójicamente, sonríe[27]. El descenso a lo originario regresa a la sonrisa triste de la infancia, a la soledad que no sabía de tiempos pasados o futuros, en el acontecer puro, en la hermosa epifanía del instante:

> (...) en nuestro andar solos,
> nos complacíamos con lo duradero y estábamos allí
> en el espacio intermedio entre el mundo y el juguete,
> en un lugar que desde el principio
> fue fundado para el puro acontecer[28].

El instante de la infancia concentra el dolor de la fugacidad; el recuerdo del juguete entregado en las convalescencias contiene el lugar buscado que se lleva en el corazón: éste, sustraído al tacto, es la atopía en la que se dan las más fascinantes alegrías. Rilke siente, en ocasiones, este telón del corazón como demasiado fatigoso: «entonces cómo me gustaría esconderme de la nostalgia»[29]. Y, sin embargo, retorna el anhelo de los días de la infancia, los momentos del sueño heroico cuando durar no acosaba. Somos víctimas propicias del abismo que configura el borde del corazón, continuamos atrapados en la densidad de la infancia[30].

Uno de los textos que muestra con más radicalidad el corazón de Rilke es su correspondencia con Magda von Hattingberg, «Benvenuta»[31]. Ambos encuentran por fin en la compañía de las cartas su aspiración al silencio que la música incorpora emblemáticamente. El esforzado Rilke, ese que no ha podido amar sin esfuerzo, quiere ahora un espacio al que dirigir su corazón, un marco en el que pueda decir todo, manteniendo la tensión que se da a lo abierto en ese movimiento que recoge en lo íntimo: «Quiero decírselo todo, darle todos los nombres, y mantenerme tan sensible que usted sea para mí cercanía y lejanía, que tú seas para mí franqueza y refugio contra esa franqueza»[32]. La correspondencia es el lugar del arte, o una de sus epifanías: la totalidad enunciada, el deseo de nombrar a Benvenuta es ahora misión.

La inmensa carta que comienza el 9 de febrero de 1914 y es escrita en mañanas, noches y atardeceres hasta el 14 de febrero adopta ya la forma del diario, la fragmen-

[25] *R.M. Rilke:* Elegías de Duino, *2.ª Elegía, pág. 67, verso 1.*

[26] *R.M. Rilke:* Elegías de Duino, *2.ª Elegía, pág. 69, verso 27.*

[27] *La sonrisa es el emblema del gesto gratuito. Cfr. R.M. Rilke:* Elegías de Duino, *3.ª Elegía, pág. 78, versos 61-63.*

[28] *R.M. Rilke:* Elegías de Duino, *4.ª Elegía, pág. 84, 71-75.*

[29] *R.M. Rilke:* Elegías de Duino, *6.ª Elegía, pág. 95, verso 28.*

[30] *Cfr. R.M. Rilke:* Elegías de Duino, *7.ª Elegía, pág. 100, verso 36.*

[31] *Las cartas son el corazón (vid. R.M. Rilke:* Cartas a Benvenuta, *Ed. Grijalbo, Barcelona, 1989, pág. 54); la llegada de una carta llena de claridad el corazón: es constancia de una lejanía.*

[32] *R.M. Rilke:* Cartas a Benvenuta, *pág. 53.*

tación de los apuntes de Malte interiorizados en la propia experiencia de la correspondencia. Las cartas juegan al escondite amparándose desde el comienzo en lo deshilachado de la infancia[33]. Rilke quiere acostumbrar a Benvenuta a ver su corazón, ella que es «el cuento de hadas de mi corazón»[34]. El París en el que Malte se adiestra en la visión también le trae a Rilke recuerdos de un presente de una extraordinaria prodigalidad, cargado de indecibles sufrimientos y de luminosas alegrías[35]. La tensión de los opuestos anida en el desconocimiento que Rilke admite del afecto y el trato íntimo, los restos de un diálogo y contacto enigmáticos con los «muñecos que jamás protestan». La ternura no compartida y la impaciencia culpable, la torpeza y la obstinación, acosan a Rilke por igual. Un fragmento dramático recuerda cómo su trato solitario con las cosas las lleva a acabar mal: un daguerrotipo de su padre custodiado como un fetiche se precipita en el desvanecimiento y la destrucción por causa de la misma mano que lo custodia[36]. Ante esta destrucción producida por el amor solitario no hay nadie que pueda auxiliarnos, «y no sabrás a qué ángel pedir que venga a socorrerte, a quien fue capaz de actuar al mismo tiempo de esta manera y de la otra, al que es capaz de echar a perder su más fervorosa prudencia como si fuera un enemigo desconocido»[37].

La Gran Demostración que cierra *El Testamento*, esa felicidad solitaria que han compartido quienes le han amado, es lo mismo que el recuerdo de las cálidas manos de las amigas de la infancia. El corazón es el terreno fértil donde tal vez puedan adquirir realidad los recuerdos idos de la infancia. «La infancia, ¿qué fue? ¿Qué es lo que fue la infancia? ¿Es posible preguntar por ella de otra forma que no sea formulando esta pregunta desconcertada: qué fue? ¿Qué fue de aquel ardor, aquel asombro, aquella constante incapacidad de hacer las cosas de otra manera, aquel dulce, aquel profundo sentimiento tan radiante que le vienen a uno las lágrimas a los ojos? ¿Qué fue? (...) ¿Es posible que estuviera aún ahí, en nosotros mismos, aquella infancia que no tenía dónde ir a parar, lejos de nosotros?»[38]. La correspondencia es este sentirse caminar hacia esa cercanía en la que lo alejado puede advenir; el que aquello haya sido posible, el que la vida floreciera en aquel *donde*, hace que preguntemos por el momento de nuestro olvido: esta es la condición del que habita ya un mundo interpretado, ha olvidado aquel *vivir todo* de la infancia[39]. Esa vivencia total no era el arte que nos exige ser duros y pesados como el dardo, allí había un desconocimiento o una tácita aceptación de lo terrible de esta dicha, de lo efímero que se encuentra inscrito en su seno. Rilke recuerda o más bien se abalanza nuevamente hacia sus compañeras de juegos, se aferra a sus cumpleaños en los que la necesidad hacía ir a ese encuentro en el que el amor era «una gran distancia»[40], vuelve a convocar su habitación arreglada en la que «con asombro permanecían allí sentadas mis muñecas»[41]. Rilke medita por primera vez estas cosas llamado por la correspondencia de un amor, la distancia permite que de la nada retornen estos recuerdos; como Malte ante la muerte del Chamberlán, Rilke salva con una escritura paciente aquel torbellino: «Tengo que escribir muy despacio, mis ideas salen como las primeras y pesadas

[33] *R.M. Rilke:* Cartas a Benvenuta, *pág. 62.*
[34] *R.M. Rilke:* Cartas a Benvenuta, *pág. 67.*
[35] *Cfr. R.M. Rilke:* Cartas a Benvenuta, *pág. 68.*
[36] *R.M. Rilke:* Cartas a Benvenuta, *pág. 72.*
[37] *R.M. Rilke:* Cartas a Benvenuta, *pág. 76.*
[38] *«Antaño lo vivíamos todo puesto que éramos menores de edad; creo que vivíamos el pavor en su totalidad sin saber que era pavor; la alegría en su totalidad sin intuir que existía una alegría demasiado rica para nuestros corazones (...) y tal vez experimentábamos el amor total» (R.M. Rilke:* Cartas a Benvenuta, *pág. 77).*
[39] *Cfr. R.M. Rilke:* Cartas a Benvenuta, *pág. 77.*
[40] *R.M. Rilke:* Cartas a Benvenuta, *pág. 77.*
[41] *R.M. Rilke:* Cartas a Benvenuta, *pág. 81.*



gotas del comprimido lagar de mi pasado. Tengo el presentimiento de que en algún lugar, en el mundo de la fábula, tengo que empezar con mi amor por ti»[42]. El deseo del principiante sólo encuentra su espacio en el mundo de la fábula, sobre todo cuando se han depositado esperanzas sublimes, por tanto terribles, en el encuentro.

La música soñada de Benvenuta libera la sobresaturada vista[43] de Rilke, que ha tomado la delantera al tiempo del encuentro[44], y así cuando éste se va a consumar no puede recordar sino su cerrado corazón, las vivencias secretas que custodiaba en su niñez. Rilke desearía pasar la noche velando su espera; la infancia parecería ser el lugar que da valor para suturar la conocida soledad[45].

El tiempo de la infancia es el tiempo ido, aquel por el que sólo se puede preguntar en la forma de ¿a dónde fue?: la identidad de la infancia es la del tiempo sido[46] y su ausencia de finalidad, su carencia de propósito, el no ir a ninguna parte. La muñeca es el emblema de la persistencia (casi terquedad) de la infancia, su falta de intención absoluta o, más duramente, su esterilidad. El tiempo congelado de la muñeca inicia a la soledad y la intransitividad del deseo. Las muñecas alienadas de un Rilke expectante son la promesa cumplida de la distancia con sus amigas: «Impenetrables, desaliñadas, impuras, iniciadas en las primeras experiencias indecibles de sus propietarios», distraídos ante aquellas primeras e inquietantes soledades, ceden a cualquier caricia y de ninguna de ellas guardan recuerdo agradecido. Si tomamos una de esas muñecas «de aquel cúmulo de cosas próximas», nos devuelve su «olvido craso», su desmesurada carencia de fantasía, nos trastorna la vista de este «espeluznante cuerpo extraño, sobre el que hemos depositado nuestro más genuino calor»[46]. Las muñecas enseñan el silencio, hielan toda posible comunicación, ante ellas no cabe la tabla de salvación que Rilke parecía buscar en las últimas cartas cuando la llegada de Benvenuta es inminente[47]. Las muñecas no tienen ni siquiera la voz algo temerosa de Rilke cuando dice «Adelante» a Benvenuta. La muñeca es indicación de un afecto desplegado en un lugar en el que no hay esperanza.

Para Benjamin también la muñeca es el terreno originario del amor y el juego, el de las palabras del deseo que no tienen contestación posible: «la gran confesión susurrada por labios ardientes a los oídos de las muñecas: «Si yo te amo, ¿qué te importa? ¿Quién nos hará ver que es la humildad del amante que lo susurra? Es el deseo, el deseo loco, y su ídolo, la muñeca. ¿O deberíamos decir: el cadáver? Pues el ídolo del amor perseguido hasta la muerte constituye una meta para el amor, y este hecho confiere inagotable magnetismo al pelele rígido o desarticulado cuya mirada nunca es indiferente, sino vidriosa»[48]. Benjamin ha llevado tan lejos la muñeca como deseara Rilke, ahora son cifras de la muerte y el eros al mismo tiempo, con la diferencia de que la soledad es un terreno en el que, para Benjamin, los niños nunca entran[49]. La infancia es, en Benjamin, la construcción de un mundo que paradójicamente se realiza como vio Klee desde una dureza que entraña un alejamiento del mundo. El niño merodea por los restos de un mundo, por lo excluido, convirtiéndose en aquello que desea por medio de la repetición, del feliz «otra vez» restablece

[42] *Cfr. R.M. Rilke:* Cartas a Benvenuta, *pág. 24.*

[43] *Cfr. R.M. Rilke:* Cartas a Benvenuta, *pág. 185.*

[44] *«Pero, ¡ay!, ¿dónde encontrar en mi pasado la descansada infancia y el adiestramiento juvenil para adquirir fuerza? ¿Y cómo me ayudará a sanar un futuro en el que he interferido tanto tiempo?» (R.M. Rilke:* Cartas a Benvenuta, *pág. 192).*

[45] *El tiempo de la infancia es el tiempo de la oscuridad. Cfr. R.M. Rilke:* Historias del buen Dios, *Ed. Plaza y Janés, Barcelona, 1975, pág. 26.*

[46] *Massimo Cacciari:* Hombres póstumos, *Ed. Península, Barcelona, 1989, pág. 93.*

[47] *En la última de sus cartas a Benvenuta, Rilke siente cómo la proximidad le lleva a desaparecer o a intentar demorar por medio de la escritura el encuentro: «Hasta el último momento he tenido que escribir cartas, una y otra vez he dejado para otro momento el hacer el equipaje, entonces han llegado las personas que venían a buscar las maletas, la puerta estaba abierta, el curioso vacío de la escalera se precipitaba hacia la habitación y a través de uno mismo realmente como si yo ya no estuviera allí» (R.M. Rilke:* Cartas a Benvenuta, *pág. 194).*

[48] *Benjamin:* «Alabanza de la muñeca», *incluido en* Escritos, *Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, pág. 120.*

situaciones primitivas: el ritmo del juego es un tenaz olvido del mundo que transforma la vivencia más emocionante en un hábito[50]. Rilke no puede dejar de mirar con la tristeza de lo perdido estos hábitos del corazón infantil, consciente de que aunque algunos signos nos recuerden las largas tardes de la infancia (una lluvia que arrastra un sentido inexplicable), esas imágenes «repletas hasta el borde» nunca retornarán. Y esto carece de por qué.

Un poema de *El libro de las imágenes* condensa esa oscura felicidad que entrega el instante en la infancia junto a una profunda tristeza, la misma que se enuncia, con las mismas palabras, prácticamente, a Benvenuta escribiendo pacientemente algo antiguo por primera vez:

Infancia

Va el largo tiempo y miedo de la escuela
con su esperar, con sólo sordas cosas.
Oh soledad, oh duro pasar el tiempo...
Fuera las calles brillan y resuenan
y saltan surtidores en las plazas
y en los parques se ensancha tanto el mundo...
Y pasar por aquello, con este trajecito,
tan diferente de como otros iban...
Oh tiempo de asomarse, oh gastar el tiempo,
oh soledad.

Y mirar, a lo lejos, todo aquello:
hombres, mujeres; hombres y mujeres
y niños, tan distintos, de colores;
y allí una casa, y un perro, a veces,
y el miedo tan callado cambiando a confianza...
Oh pena sin sentido, oh sueño, oh espanto,
oh qué profundidad sin asideros.

Y así jugar: pelota y corro y aro
en un parque que, suave, palidece,
y a veces tropezar con los mayores,
ciego y salvaje al perseguido jugando,
pero en la tarde, en calma, con pasitos
tiesos, volver a casa, bien sujetos.
Oh comprensión cada vez más huidiza,
oh miedo, oh pesadumbre.

Y horas y horas, junto al estanque gris
arrodillarse, con un velerillo;
olvidarlo, porque otros parecidos,
más bonitos, navegan por el círculo;
y tener que pensar en la pequeña y pálida
casa que, en el estanque hundida, aparecía...
Oh infancia, oh fugitiva semejanza,
¿A dónde fue, a dónde?[51].

El duro pasar del tiempo de la infancia es el tiempo lento del reconocimiento, la figura tensa de un Narciso que se reconoce diferente[52]. Rilke es el Narciso repudiado, no el despiadado de las metamorfosis de Ovidio, es el que mira y pa-

[49] *Cfr. Walter Benjamin:* Escritos, *pág, 59.*

[50] *Cfr. Walter Benjamin:* Escritos, *pág. 94.*

[51] *Poema traducido por Federico Bermúdez Cañete, recogido en su libro* Rilke, *Ed. Júcar, Madrid, 1984, págs. 144-147.*

[52] *Pensemos también en la circunstancia de Rilke vestido por su madre como una niña hasta los seis años. Cfr. Bermúdez Cañete:* op. cit., *pág. 28. El motivo de Narciso es muy importante en* Los Sonetos a Orfeo, *vid. soneto III de la 2.ª parte (ed. Cátedra, Madrid, 1987, pág. 171).*



sa allí donde los demás juegan. Entregado a su soledad el niño construye su lejanía, para el poeta acrecentada en su búsqueda del lugar, destino e identidad de aquello ya no sólo fugitivo, sino irrecuperable.

El sinsentido de la diferencia infantil, el abismo de una culpa enigmática (casi kafkiana) crece cuando el poeta conduce su corazón a ese telón doloroso de la infancia. Lou Andreas Salomé caracterizó magistralmente a Rilke, consciente de que tenía no poco de niño mimado: el poeta rezaba[53] para consumar la realidad de las cosas; en esta devoción ante lo real, Rilke era atormentado por el impulso a adentrarse en las experiencias y la concreción que iba fijando por medio de la dicción poética que le llevaba a no perder lo que en su interior se estaba creando. El impulso hacia el afuera contrarrestado por la condensación poética. «Todavía, al cabo de los años —comenta Lou Andreas—, seguía hablando, como de lo irrecuperable, de las lagunas de la memoria, que por ese motivo habían surgido, comparándolas al fenómeno análogo que acaece con el material más temprano de la infancia; conteniendo la voz, citaba entonces con pausa:

> Haz que su niñez sepa él de nuevo
> lo inconsciente y lo maravilloso,
> y de sus primeros años cargados de presentimientos,
> el ciclo de las leyendas infinitamente rico en sombras.[54]

La secreta llamada que siente Rilke a «cumplir una vez más la infancia» era obstaculizada continuamente por su demanda de soledad y por su desamparo al saber que nadie puede ayudarle: el mundo se convierte en el irrespirable dominio de una ausencia total de ternura. El 8 de junio de 1914 escribe dos cartas ensambladas a Lou Andreas Salomé que dan cuenta de la imposibilidad de encontrar refugio en sitio alguno. La escritura tampoco procura ya esa escapatoria al dolor: retorna la necesidad del fracaso. Han terminado las cartas a Benvenuta, ha sido pulverizada por la cercanía la correspondencia del corazón: «Lo que tan radicalmente iba a cambiar mi angustia comenzó con muchas, muchas cartas, hermosas y ligeras, como brotadas del corazón: que yo sepa, nunca he escrito otras parecidas»[55]. La visibilidad pura que consiguió con Benvenuta o, en un sentido más estricto, el oído afinado para la música que se le ofreció, le permitió una nueva veracidad que llega incluso al territorio de los recuerdos, esos que eran narrados despacio por primera vez. Ahora, confiesa a Lou que sólo desea precipitarse ciegamente a cualquier ocupación, entregarse al mundo interpretado. Rilke se entrega a lo que denomina en un poema *El viraje decisivo*[56]. Rilke consuma su sacrificio casi edípico: provoca su propia ceguera, esta es su autoinmolación sacrificial. El viraje conduce a la intimidad por medio del sacrificio de la mirada. Lo que miraba o lo que deseaba ver era la correspondencia amorosa y ahora comprende que ese lugar le está vedado. El corazón entiende que no hay nada que complete su deseo de ver:

> en el fondo de su cuerpo trastornado de dolor,
> de su corazón a pesar de todo sensible,

[53] *La oración es un tema importante de la poesía de Rilke, fundamentalmente de* El libro de horas*:*
«Hago oración de nuevo, oh tú, el mal alto,
y me oyes otra vez por entre el viento,
porque dominan mis profundidades
palabras sonoras, nunca usadas» (pág. 111).
Lou Andres Salomé centra su recuerdo de Rilke prácticamente en esta devoción poética, en este gesto de la oración: «Porque en la devoción y en la oración resuena todo aquello que palpita en nosotros, hasta el límite de la representación consciente de los sentimientos: aquello que deviene recogimiento interior, recogimiento de corazón; aquello que une todos los éxtasis (aunque provengan de muy lejos, del sexo o del ansia de valer) en un centro desconocido» Lou Andreas Salomé: Memoria retrospectiva, *Ed. Alianza, Madrid, 1980, pág. 108.*

[54] *Id. 109.*

[55] *R.M. Rilke-Lou Andreas Salomé:* Correspondencia, *Olañeta Ed., Barcelona, 1989, pág. 18.*

[56] *Es importante señalar cómo en la carta que contiene este poema se menciona el estudio de Rilke sobre las «Muñecas» que le había mandado a Lou, que señala la comprensión de las palabras que son incapaces de expresar las muñecas. Rilke ya no recuerda emocionado el placer expectante de él y sus muñecas, sino lo amargo del contacto con ese recuerdo: «Pero, qué espantoso es que uno escriba semejante cosa sin darse cuenta de nada, so pretexto de ha-*

esto deliberaba y juzgaba ese corazón:
no poseía nada del amor.
(Y le eran rechazadas nuevas consagraciones).
Ya está; se ha puesto un límite a la mirada[57].

El límite permite que se complete una nueva posibilidad: no se trata de alcanzar la plenitud del universo mirado por medio del amor, sino de hacer en adelante «la labor del corazón»[58] con respecto a lo que Rilke llama las imágenes cautivas, los recuerdos todavía inexpresables, aquello que se resguarda en el interior, preservado y «todavía no amado»[59].

Ahora ya es posible comprender la densidad de la infancia que indica la *VII Elegía de Duino,* aunque se haya fracasado «estar aquí es magnífico»[60] si se transforma el mundo por dentro, si lo visible vira para pasar a un invisible en el corazón: estos son nuestros espacios, esta es nuestra identidad. El ángel que antes en un oscuro sollozo no era llamado, puede ser ahora rechazado, mantenido en la distancia de su mirada salvadora[61].

La *VIII Elegía,* dedicada a Rudolf Kassner[62], insiste en esa dificultad para ver en nuestra condición de espectadores que no pueden ya estar en contacto con la ternura, que siempre están en la melancólica condición del que se despide[63]. En nuestro estar en camino rimamos con lo efímero, aquello que más nos concierne. Así, afirma Rilke, la poesía tiene que querer esa unicidad de lo sido, ese no retornar que se hace irrevocable: el instante nos hace terrestres, mortales.

Pero este
haber sido una vez, aunque sólo una vez:
haber sido terrestre, no parece revocable[64].

blar de un recuerdo de la más original intimidad, y que a continuación deje uno la pluma con ansias de revivir una vez más lo fantasmal, pero de manera ilimitada como nunca antes lo había hecho; hasta que, lleno a rebosar de estopa el cuerpo de títere en que uno mismo se ha convertido, se quede con la boca reseca» (R.M. Rilke a Lou Andreas Salomé: op. cit., *pág. 23).*

[57] *R.M. Rilke a Lou Andres Salomé:* op. cit., *pág. 25.*

[58] *Cfr. R.M. Rilke a Lou Andreas Salomé:* op cit., *pág. 26.*

[59] *Cfr. R.M. Rilke a Lou Andreas Salomé:* op. cit., *pág. 26.*

[60] *R.M. Rilke:* Elegías de Duino, *7.ª Elegía, pág. 100, verso 38.*

[61] *R.M. Rilke:* Elegía de Duino, *7.ª Elegía, pág. 103, verso 70.*

[62] *Una cita de Kassner sirve de pórtico al poema* Viraje decisivo; *vid. R.M. Rilke-Lou Andreas Salomé:* op. cit., *pág. 24.*

[63] *R.M. Rilke:* Elegías de Duino, *8.ª Elegía, pág. 109, verso 75.*

En Trakl es también central esta figura del que se despide, del que está de viaje:

«Tú peregrino, pasa silencioso;
el dolor petrifica el umbral» (Trakl: Una tarde de verano, *incluido en Stadler-Heym-Trakl:* Poesía expresionista alemana, *Ed. Hiperión, Madrid, 1981, pág. 107). Cfr. el comentario de Heidegger en* De camino al habla, *Ed. Odos, Barcelona, 1987, págs. 11-31.*

El hermoso poema de Trakl Primavera del alma *contiene los temas caros a Kafka y a Rilke de la infancia, la pureza, la tristeza o la muerte, también el corazón: «Poderosa muerte y la llama que canta en el corazón» (Trakl:* op. cit., *pág. 119). Es significativa también la presencia de poemas como* Infancia *o* El corazón, *en Trakl; cfr. al respecto, Heidegger:* El habla en el poema, *incluido en* De camino al habla, *págs. 35-76.*

[64] *R.M. Rilke:* Elegías de Duino, *9.ª Elegía, pág. 111, versos 14-16.*



La misión que despuntaba en la primera elegía se condensa ahora en la novena con la certeza de que estamos aquí para decir:

> oh para decir así, como ni las mismas cosas nunca
> en su intimidad pensaron ser[65]

Rilke por fin es lúcido renunciando a lo mirado, nada de eso nos llevamos «al otro lado», sólo nos es irrebatable el dolor y la larga experiencia del amor, aquello que es inefable y por eso, justamente, se sitúa en el tiempo de lo decible. Ese es el país natal del decir donde todo sucede en un umbral[66] en el que nuestro corazón aguanta entre los martillos de lo inexpresable y su necesaria invocación.

Salvar las cosas es decirlas sin aspirar a su totalidad, transformándolas en el corazón, aceptándolas consumando la gran afirmación de Zaratustra, persistiendo en la tierra inagotable:

> Tierra, ¿no es esto lo que tú quieres: invisible
> resurgir en nosotros? ¿No es tu sueño
> ser algún día invisible? ¡Tierra!, ¡invisible!
> ¿Qué es sino transformación, la tarea que impones apremiante?
> Tierra amada, yo quiero.[67].

La aceptación de la infancia que lo quiere todo anhela ser recipiente de todos los cambios, fecunda en su renuncia a ser conquista de lo amado, que sólo rebosa cuando está por conocer. El corazón agradece ya sin disponerse a mantener las distancias, quiere su propio dolor y por ello es dichoso y siente la emoción «que casi nos abruma cuando cae algo feliz»[68].

Fernando Castro Flórez

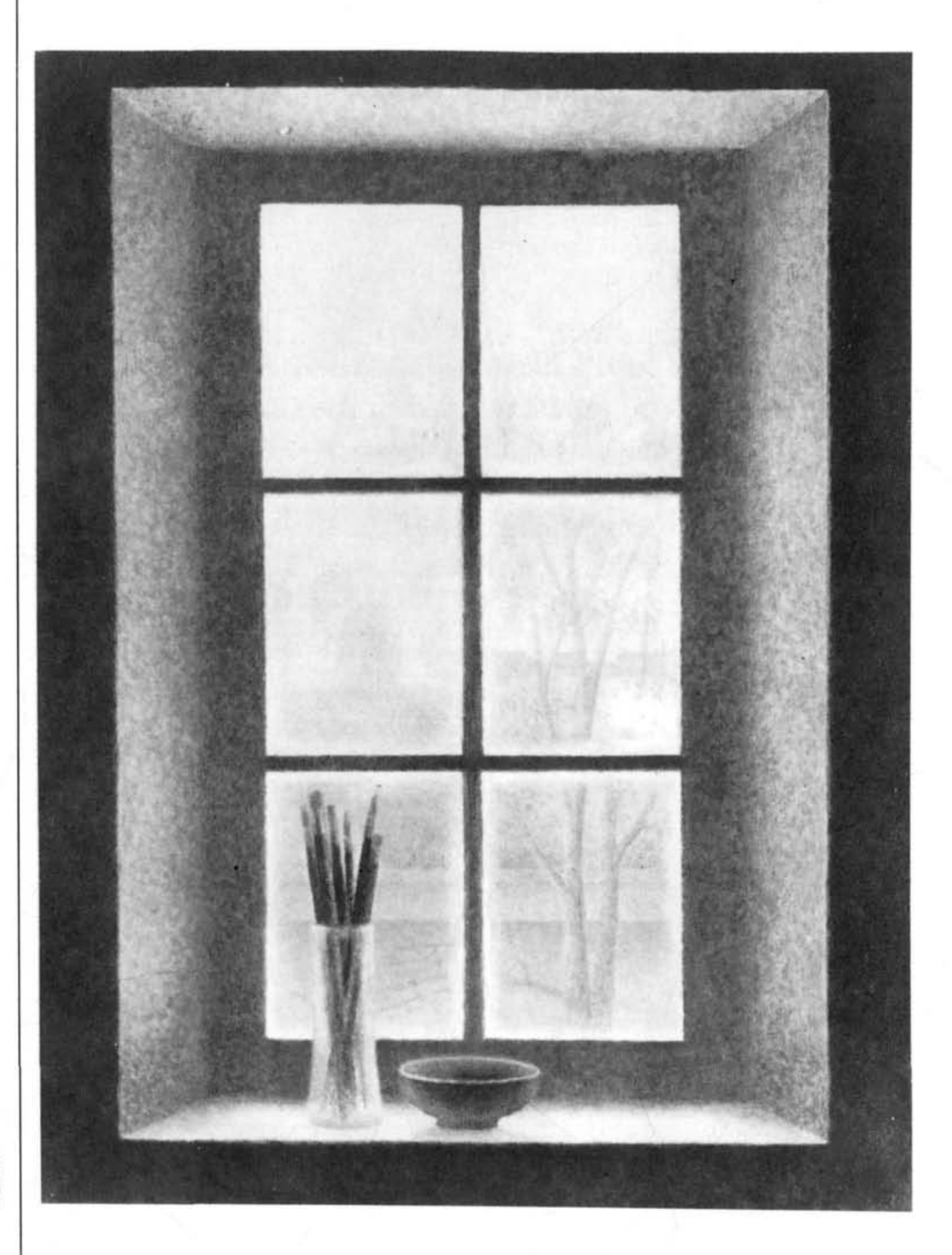
[65] *R.M. Rilke:* Elegías de Duino, *9.ª Elegía, pág. 112, versos 34-35.*

[66] *Cfr. R.M. Rilke:* Elegías de Duino, *9.ª Elegía, pág. 113, versos 37-38.*

[67] *R.M. Rilke:* Elegías de Duino, *9.ª Elegía, págs. 114-115, versos 67-71.*

[68] *R.M. Rilke:* Elegías de Duino, *10.ª Elegía, pág. 124, versos 111-112.*

Como tendiendo un sudario sobre una pasión muerta,
una sábana blanca sobre pasos erróneos.



Obra de Xavier Valls (1975)



Poema a la manera de la nieve*

A Inés Higuero, Jan Garbarek y Vladimir Holan

Nieva.
Nieva.
Nieva.
Hace horas que nieva.
Lenta, calma,
sencillamente nieva...
Como sin sufrir más. Como aceptando.
Como tendiendo un sudario sobre una pasión muerta,
una sábana blanca sobre pasos erróneos.
Como sin cómo ni porqué.
Como si nada, nieva...

Una taza de porcelana china del siglo no sé cuál
con una flor cogida esta noche en el sueño
y que el aliento de mi voz marchita.

La hierba es blanca y el silencio espeso.
Un pájaro y mi pluma,
otros pasos... y nadie.

Solo, como mis sábanas,
huelo a mí mismo, miro la ventana...

Nieva. Sigue nevando.
La muerte hace ya horas que ronda este castillo
pero no deja huellas en la nieve...
Lleva los hombros blancos, escarcha de los siglos,

* *Fragmento del libro* La palabra cuando, *que recientemente ha obtenido el Premio José Hierro de poesía, convocado por la Universidad Popular de San Sebastián de los Reyes (Madrid)*

y en su pelo la nieve se confunde contigo.
Sonríe confiada. Pone el frío a mis pies.
Mueve los labios, blancos,
y sigue paseando...

No pasa nada. Nieva...
Y en la ventana hay un jardín nevado,
blanco como la frase «No pasa nada, nieva».
Nieva almendras molidas sobre el pelo revuelto
de una muchacha que imagino triste,
tal vez abandonada.
Una muchacha joven de carne como luz
cuya bandera crece como una enredadera
más allá de este tronco que trepó y ha perdido...
... y lo que fuera abrazo
hoy es altura y no saber qué hacer
y cielo y puro vértigo
y cada copo arde sobre su pecho frágil
y lejano...
y las horas parecen pájaros imposibles
algo espeso, pasado,
último como nieve...

Nieva más.
Nunca he visto nevar de esta manera
y quisiera saber lo que piensan mis manos,
qué presiente mi voz, mi sien atenta,
de qué milagro estoy siendo testigo...

Al aire como un pájaro
me abro en este silencio a lo pasado,
en esta paz donde la muerte pasa
pero no deja huellas...
y un rumor a lo lejos
como de alud futuro
o aquella sangre ciega
de nuestros cuerpos juntos y asustados.

La muerte cuelga su túnica
en las ramas desnudas del castaño
y dibuja el amor en la nieve...



—¡Perdón!—
quiero pedir y no sé bien porqué.
   Sigue nevando. Nieva.
Nieva copos de música china,
para que al menos todos los que mueren de frío
o empapan sus ventanas con el vaho del llanto...

Nieva lágrimas heladas.
Nieva nieve y cualquier otra cosa
            donde quepa esta llama
que estar solo alimenta
            y da luz al castillo de nadie
y brilla en las manzanas, los senos y las lápidas...
Nieva novias perdidas.
Nieva niñez despacio
      sobre una vieja taza que alguien ha colocado
      allí, sobre la hierba.
Nieva a manera de melancolía.

Nieva copos de lana de aquel viejo colchón
donde yo me meaba cada noche
y mi madre oreaba y mi abuela cardó con su vara de fresno,
antes de enamorarse de la muerte,
para abrigar el hueco donde escribo...

Nieva huellas mañana...
                  Nieva indolencia lenta
que venera el silencio y al decirlo lo niega.
Nieva palabras que no sé decir...
                  no sé si hablan de mí, de nosotros,
                  o de coger un barco cuanto antes...

Nieva la miel antigua y deseada
      de la despensa donde me escondí:
buscaba aquella miel y encontré el miedo,
buscaba merendar y encontré sombra,
buscaba la lámpara del amor y me encontré solo,
buscaba la dulzura que ahora se derrama
sobre un papel que no es este poema...



Amé tanto que me quedé solo,
y el miedo me ha enseñado a protegerme
del amor asesino... tan lejos de la nieve
Es difícil nombrarlo...
Vuelvo a la nieve.
El cielo está tan blanco
que se diría que nieva también hacia arriba
y estos copos son polvo de los muertos,
escarchas nuestras, caspa antepasada,
diminutos retales de seda de sudarios,
suspiros de otros siglos...
cada copo un cadáver...
o el alma de los niños que eran demasiado puros
para soportar el mundo,
o mentiras pequeñitas que un abuelo contaba a su nieto
en otra tarde de invierno...
No hay más fuego.
No hay más lumbre en el mundo que estar lejos de todo
y morderse los dedos para nombrar el frío...

Nieva como en secreto,
crímenes y secretos más dulces que la miel...
... una paz inquietante...
uno piensa en la almohada
bajo la cual guardó sus primeros poemas...

Nieva calma, perdón, pedacitos de luna,
como clemencia pura,
y cada copo es más, un poco más...
como estrellas menudas
o metáforas, donde el cosmos se calla
suspendido...
... flores del almendro, dónde, planetas de cristal...
Una niña mendiga llora bajo la nevada
con las manos abiertas y tendidas,
como pidiendo algo más que una limosna
o una explicación...

Como aquella mujer que yo llamaba tú,
almendra, ardilla, amada,
y copito de nieve



y era una flor de almendro
                    y era miel de mentiras
                              y me fui...

Me vine a este castillo donde manda la muerte
y su honor es invierno.
                    Yo obedezco de día
y cada noche vuelvo a aquella herida...
... Si me fui...
          ¿por qué regreso siempre y hace frío?
¿por qué escribo estas cosas desbordadas?
¿por qué, como una espina de hielo, cada noche
me duelen en las manos sus últimas palabras?

Apoyo en el papel la mano herida
y aguardo la clemencia del olvido...

Nieva más. Nunca más.
Nieve more—say the Raven (y con esta licencia
poética y estúpida resuelvo las tensiones
sentimentales previas).
No veo más que nieve.
     Y una rama que no puede más
y la tarde se va oscureciendo...
Viene la noche colmada de nieve
y si cabe mi voz en un copo
desearía rezar...
Desearía rezar pero soy de mi siglo.
Sólo sé lamentarme y olvidar
y el cielo es un enigma abandonado
     como un castillo en ruinas
          o un mar que nadie sabe...
Yo quisiera rezar
     o creer en mí al menos
     o creer que algo crece en este instante
una brizna de hierba
en las grietas sin dios de este hospital...

Y seguirá nevando. Nieva noche
blanca como el insomnio que me espera,
blanca como una hostia que ya nadie levanta...



Todo blanco como un folio vacío,
blanco como los ojos de un ahogado,
blanco como los muros del sueño y la memoria,
como la geografía cansina de los cisnes,
como los cuellos de las mortajas y los embajadores,
blanca como el luto chino,
                como esa vieja taza también abandonada
                                que un pétalo podría...
El mundo entero blanco
igual que la sonrisa de la muerte
asomada a esta página, su túnica colgada
que el viento agita como a un corazón
mientras en el cementerio
                    sentada sobre el mármol
                    de una tumba sin nombre
ella huele en sus manos el semen y la cera...
Un ciprés nacerá de sus lágrimas mías...

Y nieva aquellas sábanas manchadas.
Nieva misericordia
                sobre mis manos frías,
las estrellas de un hada, aquellos labios,
los gemidos helados de una pared sin puertas
o los pétalos rotos de este remordimiento...

Nieva. Sigue nevando.
Nieva nada y yo escribo...
    ¿de qué sirve estar solo
    si nunca voy a ver mis ojos viejos?
Si no puedo saberme y vuelvo una vez más a la ventana.
Si ya no queda nada a lo que encomendar la soledad.

Tan sólo la mirada...
                        Veo a un hombre cubierto de nieve
que se acerca a la muerte
y le cuenta que estuvo enamorado
            y parece mi estatua de sal...
La pasión no soporta la memoria
    y mañana mis huellas sobre la ceniza
                            blanda y blanca de la nieve
    y mañana seguir hacia ninguna parte:



nuevas humillaciones y nuevas maravillas...
Mañana será otro día.
Mañana más —decía mi madre
para poder llevarme a la cama,
y yo sabía —por eso lloraba—
que mañana es mentira,
que siempre es hoy y ayer y nunca más.
Nuevos pasos erróneos sobre la nueva nieve.
Los cuervos aguardando,
¿también tú?
y buscar el camino de mi aldea
como si fuese posible,
como si aún no estuviese definitivamente perdido...

Y seguir aprendiendo a vivir,
a ponerle a la muerte
la mano sobre el hombro, un nombre nuevo.
Y hablar con el silencio, a manera de nieve,
hablar, hablar, hablar,
sin haber encontrado la palabra
sino su huella...
aquella que la muerte...

Chateau de Chamousseau, febrero del 1986

Juan Vicente Piqueras

UNA ESCRITURA PLURAL DEL TIEMPO

ANTHROPOS

REVISTA DE DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA DE LA CULTURA

Investigar los agentes culturales más destacados, creadores e investigadores. Reunir y revivir fragmentos del Tiempo inscritos y dispersos en obra y obras. Documentar científicamente la cultura.

ANTHROPOS, Revista de Documentación Científica de la Cultura; una publicación que es ya referencia para la indagación de la producción cultural hispana.

Más de 100 números publicados desde 1981

Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: mensual
(12 números al año + 1 extraord.)
Páginas: Números sencillos: 64 + XXXII (96)
Número doble: 128 + XLVIII (176)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA: 6 %)	7.295 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.900 Pta.
Por avión:	
Europa	9.500 Pta.
América	11.000 Pta.
África	11.300 Pta.
Asia	12.500 Pta.
Oceanía	12.700 Pta.

SUPLEMENTOS

SUPLEMENTOS Anthropos es una publicación periódica que sigue una secuencia temática ligada a la revista **ANTHROPOS** y a **DOCUMENTOS A**, aunque temporalmente independiente.

Aporta valiosos materiales de trabajo y presta así un mayor servicio documental.

Los **SUPLEMENTOS** constituyen y configuran otro contexto, otro espacio expresivo más flexible, dinámico y adaptable. La organización temática se vertebra de una cuádruple manera:

1. Miscelánea temática
2. Monografías temáticas
3. Antologías temáticas
4. Textos de Historia Social del Pensamiento



Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: 6 números al año
Páginas: Promedio 176 pp. (entre 112 y 224)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA 6 %)	7.388 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.950 Pta.
Por avión:	
Europa	9.450 Pta.
América	10.750 Pta.
África	11.050 Pta.
Asia	12.350 Pta.
Oceanía	12.450 Pta.

Agrupaciones n.os anteriores (Pta. sin IVA 6 %)

Grupo n.os 1 al 11 incl.:	11.664 Pta.
Grupo n.os 12 al 17 incl.:	8.670 Pta.

Suscripción y pedidos:



Apartado 387
08190 SANT CUGAT DEL VALLÈS (Barcelona, España)





Siguiente



Bicentenario del *Mercurio Peruano*

Durante cuatro años, entre 1791 y 1794, tuvo próspera vida en Lima un periódico de orientación cultural, el primero de su índole en la América del Sur. En el transcurso de dos siglos y aún hoy sigue teniendo vigencia, dado que reflejó el momento social en que se desenvolvió, así como el devenir histórico que vislumbraba. Despertó el interés universal al punto que mereció su traducción abreviada al inglés, al francés y al alemán. Se reeditó en 1861, y en 1964-67 apareció una edición facsimilar total. Marcó una etapa histórica y diseñó las primeras bases para generar un proyecto de prospección nacional, treinta años antes de que se hiciera realidad la independencia del Perú.

En 1790, Jaime Bausate y Mesa, a quien se debe una traducción de *Los Incas*, de Marmontel, fundó en Lima un primer periódico titulado *Diario de Lima, curioso, erudito, económico y comercial.* Al año siguiente Jacinto Calero editó el *Mercurio Peruano*, que no fue un diario, pero sí tuvo determinada periodicidad: aparecía los jueves y los domingos.

El nombre completo de la memorable revista de moderno formato y espíritu es el siguiente: *Mercurio Peruano, de historia, literatura y noticias públicas/ que da a luz/ la Sociedad Académica/ de Amantes de Lima/ y/ en su nombre/ D. Jacinto Calero y Moreira. Con Superior permiso/ impreso en Lima: en la Imprenta Real de los Niños Huérfanos.*

En efecto, el 2 de enero de 1791 hacía su aparición, publicándose hasta el 28 de diciembre de 1794. Pero la impresión de este «papel» se anunció ya en el año antecedente, en un prospecto que dio a luz el mismo Jacinto Calero y Moreira. Los números correspondientes a cuatro meses del año formaban un tomo y al mismo se le daba una portada. Se publicaron doce tomos, correspondientes a cada año, de modo que el duodécimo abarca los cuatro últimos meses del año 1794, aunque se publicó a comienzos de 1795. Diego Cisneros imprimió a su costa el duodécimo tomo, pues el antiguo editor Calero se trasladó a Buenos Aires en 1793 y el apoyo oficial con que contaba la revista había sido suprimido.

Mercurio Peruano sirvió como órgano de una sociedad académica de estudios del Perú, la «Sociedad Amantes de Lima», creada con el apoyo gubernativo, a la manera de otras en América y en España, durante el reinado de Carlos III.

Ya después de su tercer año, suprimido el apoyo económico oficial que le otorgó el virrey Francisco Gil de Taboada y Lemos, el *Mercurio* comenzó a tener dificultades y para sostenerse debió incluir un apéndice de avisos en hoja suelta.

En el *Mercurio* se insertaron estudios sobre historia, arqueología, lingüística, viajes, descripciones geográficas de las provincias de Tarma, Huancavelica, Cuzco, Cajatambo, Chachapoyas, Arequipa, Trujillo, Piura, Saña, Lambayeque y Abancay; minería, agricultura, ensayos de química, medicina, comercio, botánica y navegación, casi todos referidos al Perú.

Entre los trabajos más notables figuran los conocidos viajes a la selva amazónica de los religiosos fray Manuel Sobreviela y fray Narciso Girbal, que pueden señalarse, sin desmedro, como los estudios precursores de los viajes científicos de Humboldt, Castelnau y Raimondi.

La mayoría de los artículos eran firmados con seudónimos, y de este hecho singular Mariano Felipe Paz Soldán nos ofrece (en la página 41 de su *Biblioteca Peruana*, Lima, 1879) la relación exacta de los neoplatónicos seudónimos usados por sus colaboradores: José Baquíjano y Carrillo «Cefalio», José Rossi y Rubí «Hesperiophilo», José María Egaña «Hermógenes», R.P. Tomás Méndez y Lachica «Theógenes», Mariano Millán de Aguirre «Sophronio», R.P. Francisco González Laguna «Thimeo», R.P. Diego Cisneros «Archidamo», el Oidor Ambrosio Cerdán «Nerdacio», R.P. Francisco Romero «Hiparco», fray Jerónimo Calatayud «Meligario», el Obispo José Pérez Coloma «Hyerotheo», Bernardino Ruiz «Anticiro», Hipólito Unanue «Aristio» y «Félix Agrícola», Jacinto Calero y Moreira «Crissipo», Demetrio Guasque «Homótimo». También colaboraron personas con nombre propio como fray Manuel de Sobreviela del convento de Ocopa y el P. Narciso Girbal (misionero en el Ucayali), José Manuel Bermúdez (cura de Huánuco) y José Ignacio de Lecuanda.

El *Mercurio Peruano* desapareció a fines de 1794. Manuel Atanasio Fuentes reimprimió lo más importante de él con el título: *Antiguo Mercurio Peruano* (Biblioteca Peruana/ de/ Historia, Ciencia y Literatura./ Colección de escritos del anterior y presente siglo/ de los más acreditados autores peruanos/ por/ Manuel A. Fuentes). Lima/ Felipe Bayli, Editor/ 1861. (Impreso en Passy (París)-Imprenta Arbieu). De esta Biblioteca sólo se publicaron los nuevos primeros volúmenes en octavo menor, durante los años 1861-1864, y es muy importante anotar que en cinco de ellos se agrupan por materias los principales artículos que se encontraban diseminados en toda la colección de la revista. Entre 1964 y 1967, la Biblioteca Nacional del Perú ha publicado una edición facsimilar completa en doce volúmenes, a la cual en 1979 se agregó un volumen de índices preparado por el peruanista francés Jean-Pierre Clément.

La desaparición del *Mercurio* puede atribuirse en gran parte a la actitud de marcado nacionalismo de que dio muestras y a la libertad con que se expresaban muchos



de sus redactores, influidos los más por las ideas de los modernos ideólogos y enciclopedistas franceses, lo cual despertó recelos en los círculos oficiales del virrey y la corona española.

La revista de ideas

El *Mercurio* sirvió como primera tribuna a los ideólogos de la independencia como José Baquíjano y Carrillo, el P. Diego Cisneros y don Hipólito Unanue. En sus páginas empiezan a surgir —envueltos todavía en cierto enciclopedismo afrancesado— el sentimiento y la conciencia de la nacionalidad. La publicación de ese órgano de cultura tuvo no poco influjo continental sobre el proceso de la independencia americana. Contribuyó —según Bartolomé Mitre— a «la revelación de una conciencia autonómica que despertaba».

El interés de sus redactores no sólo se centraba en el fenómeno natural, geográfico, social y cultural peruano, sino también en el proceso social continental. Recoge continuas noticias o estudios sobre México, Cuba, Venezuela, Paraguay, Alto Perú, Tucumán, Buenos Aires y Colombia (a propósito en este último caso, del cultivo y propiedades de la quina, dentro de un estudio científico de José Celestino Mutis).

El *Mercurio* logró la estructura de una revista de ideas y se publicó ininterrumpidamente durante cuatro años consecutivos (enero de 1791 a diciembre de 1794). Como ya se ha dicho, servía de órgano a la «Sociedad Amantes del País», entidad fundada en Lima poco tiempo antes, de estructura semejante a otras que aparecieron coetáneamente en ciudades importantes de América hispánica, como México y La Habana y un poco antes en la misma España, como la Sociedad Vascongada de Amigos del País, creada durante el reinado de Carlos III.

Después de la desaparición del *Mercurio Peruano* —precipitada por la privación del apoyo virreinal, dado el sesgo de su acción ideológica inclinado a un peligroso nacionalismo— y del *Diario de Lima*, existente desde 1779 hasta 1791, el Perú no volvió a tener periódicos hasta que Guillermo del Río reinició la publicación el 24 de mayo de 1798 de la *Gazeta de Lima*, que vivió hasta 1804.

El humanismo afrancesado

Los hombres que redactaron el *Mercurio Peruano*, afirmados en su preocupación por la tierra peruana y por el destino de su habitante, alentaban una concepción universal de la cultura y una inquietud casi obsesiva por las nuevas ideas de la Ilustración. De otro lado su formación clasicista no fue óbice para ahogar o retraer su enfoque problemático del presente o el planteamiento de soluciones para un próximo futuro. Por eso interesa, al recorrer las páginas de la revista, anotar autores y obras modernas citadas, dejando exprofesamente de lado las numerosas citas de clásicos



antiguos. No obstante lo que esa insistencia en las ideas modernas pudo costar —y que llevó, sin duda, a la clausura del periódico en 1794, debido a la supresión del apoyo económico del virrey y otras formas de coacción—, desde los primeros números se hace visible la predilección de los redactores por los autores europeos más recientes y liberales, algunos de los cuales viven aún en el momento en que aparecen las entregas bisemanales del *Mercurio*. A veces, alguna timidez inducirá a la expresión perifrástica de la cita, como cuando se dice que se ha pretendido novísimamente elevar estatua de oro al autor de *La Henriada* (n.º 42), sin decir que ese autor fue Voltaire, e igual actitud se aprecia tratándose de Montesquieu, pero en otros momentos hay citas explícitas del mismo Voltaire (n.º 120) y de los demás filósofos y enciclopedistas como «Juan Rousseau» (omitiendo el Jacobo) en su *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, de D'Alembert en su «Discurso preliminar» de la *Enciclopedia* (en el n.º 117), del *Espíritu de las leyes*, de Montesquieu (en el mismo número), de Dionisio Diderot *(Système de la Nature)*, de Daubeton, colaborador de Buffon y autor de la «Introducción a la historia natural», inserta en la *Enciclopedia*, tomo I; de la célebre Madame de Graffigny, autora de las *Cartas Peruanas*, 1755 (en el n.º 15); del abate Raynal, autor de la *Historia filosófica y política de las Indias*; y de Bernardino de Saint-Pierre, autor de *Études de la Nature*, obra que antecedió a *Pablo y Virginia*. En Saint-Pierre se admiran las descripciones realistas y su nuevo sentimiento de la naturaleza que palpita en muchos bosquejos del paisaje peruano insertos en el *Mercurio*, y acaso un lenguaje y vocabulario de nueva y apasionada expresividad que ya anuncia el advenimiento del romanticismo.

Más adelante se apoyan referencias en las obras francesas de Carlos Rollin (1661-1741) *Historia de las artes y las ciencias* y de Antonio Sabatier (1742-1817), autor del primer *Diccionario de Literatura*.

En aquel «Discurso» de Rousseau mencionado (muy anterior al *Emilio* y al *Contrato Social*), éste señalaba la injusticia de las desigualdades sociales mientras la naturaleza muestra una igualdad ejemplar, y agregaba:

> Va manifiestamente contra las leyes de la naturaleza y... es injusto que un puñado de hombres goce de toda especie de superfluidades, mientras la hambrienta multitud carece de lo necesario.

Naturalmente, esta frase no está citada, pero el pensamiento rouseauniano, en su conjunto crítico, es dominante en muchos de los textos de la revista peruana.

Pero la cita del pensamiento de Rousseau es más explícita en la disertación de Baquíjano y Carrillo sobre la «Historia del descubrimiento del cerro de Potosí» (inserto en el n.º 211, de enero de 1793), donde dice:

> La Academia de Dijon en 1750 propone para sus premios la cuestión de si el restablecimiento de las Ciencias y las Artes ha contribuido a depurar las costumbres. Juan Jacobo Rousseau, no conocido hasta entonces en la república de las letras, quiere sostener la afirmativa: uno de sus amigos dice: «esta es la fuente de los asnos, elegid



la negativa y os anuncio el más feliz suceso». En efecto, su discurso contra las Ciencias pareció el mejor escrito y meditado y la Academia lo coronó.

La preferencia por el pensamiento francés moderno puede confirmarse a través de otras citas que ya no corresponden a los hombres de la *Enciclopedia*. Anotamos la referencia a las ideas de Montaigne (n.° 69), Pascal (n.° 73), Racine y Corneille (n.° 4) hasta Juan Bautista Thiers (*El abogado de los pobres*, n.° 119), el crítico y filósofo Alexandre Saverien (1720-1805, *Historia de la filosofía moderna* de 1769) y los científicos modernos, todos vivientes mientras se publicaba el *Mercurio:* Lavoisier (1743-94); Berthollet (1748-1822), Laplace (1749-1827) y Meunier (autor no identificado). Por lo demás, es constante la cita de pensamientos y observaciones morales muy laicas de La Bruyére (1646-96), La Rochefoucauld (1658-1745), Fontenelle (autor de *La pluralidad de los mundos*, 1657-1757, en el tomo VIII), Nicolás Boileau (1636-1711) *Las sátiras* (en el mismo tomo) y Buffon, célebre autor de la *Historia Natural*, que vivió de 1707 a 1788.

Pero la hegemonía del pensamiento francés entre los redactores del *Mercurio* no es total, pues además se muestra el impacto de obras de intelectuales ingleses y científicos alemanes y en general de muchos otros autores europeos. Debe agregarse la predilección entonces novísima por la literatura de viajes y la preferencia con que las páginas del *Mercurio* acogen las traducciones de literatura francesa e italiana.

La inquietud europeísta

Hipólito Unanue en su discurso «Decadencia y restauración del Perú», dicho en la inauguración del Anfiteatro Anatómico en 1801, hizo gran derroche de erudición científica proveniente de autores ingleses, franceses y alemanes modernos.

El pensamiento inglés de la época se revela a través de las citas de Isaac Newton (1642-1727), renovador de la física y la astronomía, de David Hume (1711-1776) en el n.° 26, el autor de *Tratado de la Naturaleza Humana*, y de otros menos próximos, como Alexander Pope (1648-1741: *Ensayo sobre el hombre*) y Joseph Addison (1672-1745), Edward Young (1681-1765), Jonathan Swift (1667-1745) y ascendiendo en el tiempo, también la acotación de Dryden y Shakespeare. De Addison hace Unanue una expresa referencia de su revista *Spectator* (en el vol. III) que en parte pudo haber sido tomado como modelo para el *Mercurio*. El mismo Unanue glosa también el pensamiento del Vizconde de Bollingbroke (1672-1751), autor inglés de ensayos filosóficos y políticos. Se menciona también varias veces a Guillermo Robertson (1711-1793), autor de la entonces famosa por liberal *Historia de América*.

Se puede hallar la pronta cita de los humanistas del Renacimiento, entre ellos principalmente Erasmo y Vives, y más adelante la del historiador y literato noruego Barón de Holberg en sus *Pensamientos morales* (1684-1754), del filósofo belga Justo Lipsio (1547-1606), del naturalista y botánico sueco Luis Linneo (1707-78) y de Federico II el Grande, rey de Prusia y escritor prolífico en lengua francesa, amigo íntimo de



Voltaire y protector de los filósofos «ilustrados», de quien se cita su opúsculo sobre «Defectos de la literatura alemana». Hipólito Unanue, a continuación de una referencia a Linneo, tratando de la botánica en el Perú, hace mención de los trabajos de clasificación de Conrad Gessner, autor de una obra de la especialidad publicada en Alemania en 1560.

Entre los autores italianos puede advertirse la referencia a Carlo Goldoni (1707-1793) y a Pietro Metastasio (1698-1782) y de este último se llegan a insertar traducciones valiosas como los poemas «La despedida a Nice» y «La Libertad a Nice», en versiones de José Rossi y Rubí (Hisperióphilo). Son citadas igualmente las obras dramáticas de Metastasio, principalmente los dramas *Temístocles* y *La clemencia de Tito* (n.º 37). En traducciones latinas luce sus dotes otro de los redactores del *Mercurio*, don Bernardino Ruiz, autor de las traslados de las *Odas* III y XXIV de Horacio. Por lo demás, entre los autores latinos son frecuentes las citas de Virgilio, Ovidio, Tito Livio, Plinio, Nasón, Cicerón, Séneca.

La inquietud peruanista

Una de las más sugestivas facetas, connatural a la índole del periódico, dentro de la predilección intelectual de los redactores del *Mercurio Peruano*, es tal vez la intensa gravitación que sobre ellos ejerce la literatura de viajes. Sin duda, se trataba de una modalidad de relato o género antes poco frecuentada. Adquiere su vigencia y auge por esos años de inquietud y de anhelo de transformación. Acaso el atractivo de estos relatos de viaje provenía del sentido realista y concreto que le era inherente. De otro lado, esa literatura de viajeros se aplicaba a revelar tierras y países nuevos, exóticos para los europeos, menos extraños para los propios americanos cuando el relato versaba sobre América. La impresión o versión del viajero permitía fijar conceptos sobre la propia tierra, confrontar imágenes de uno y otro autor, extraer conclusiones siguiendo o contradiciendo al viajero. La frecuentación de este nuevo tipo de relato, de base científica aunque a veces librado al capricho del viajero, inducía por lo demás a viajar por el país nativo y a escribir impresiones sobre los recorridos efectuados por hombres del lugar. El *Mercurio Peruano* empezó de tal suerte a recoger y amparar en sus páginas relatos de gentes despiertas y audaces sobre viajes realizados en diversas regiones peruanas, generalmente en las menos exploradas, con sorprendentes y sugestivas conclusiones acerca de la geografía o sociología de tales regiones. Don José Rossi y Rubí (Hesperióphilo) recoge y publica impresiones de su excursión extensa por las provincias de Tarma, Huánuco, Huamalíes, Conchucos, Huaylas y Cajatambo. Los padres misioneros Sobreviela y Girbal describen sendos relatos de sus giras por las regiones amazónicas.

Otros artículos —desde el inicial del primer número, o sea, el titulado «Idea general del Perú», de Hipólito Unanue— registran con igual empeño numerosos relatos de



viajeros que se han dado a luz sobre el Perú en las orillas del Sena y del Támesis y otros geógrafos extranjeros. Desde luego, se mencionan, en diversos trabajos publicados por el *Mercurio*, el mapa amazónico del jesuita alemán Samuel Fritz, primer esfuerzo cartográfico científico de esa región, y la *Relation* de La Condamine (n.° 75), el *Viaje a las Malvinas*, de Bougainville, y los tomos de itinerarios de James Cook. A propósito de la importación de esclavos negros a tierras de América, se menciona en el estudio respectivo el *Viaje de Guinea*, del holandés Bosman. No falta la cita de las memorias de otros extranjeros como el *Voyage* de Frézier, y, sobre todo, con insistencia de máxima autoridad, en constante referencia de innumerables trabajos, el *Viaje* y las *Noticias*, de Antonio de Ulloa y Jorge Juan, que parecen, con su crudeza y demoledora crítica, impresionar hondamente a los americanos de la época.

A todo ello se agrega todavía la contribución que prestan algunos viajeros científicos extranjeros que entonces —en 1791— residen en Perú, como los germanos: el barón de Nordenpflycht, director de la Comisión de Mineralogistas enviada por España para la modernización de los centros de explotación minera y consejero del rey de Polonia; don Antonio Zacarías Helms, autor de un libro de viajes por el Perú; don Juan Daniel Weber, de la citada Comisión y director de Minería, y don Federico Mothes, integrante de la misma, todos no sólo suscriptores, sino también colaboradores del *Mercurio* (tomo VII, n.° 216). Además, figura como suscriptor y como autor citado el científico italiano Alejandro Malaspina, director de la famosa expedición científica que recorrió las colonias españolas americanas, la Oceanía e islas Filipinas, Australia y Nueva Zelanda, entre 1791 y 1793, y el húngaro-alemán, notable botánico y educador, Tadeo Haenke, venido con la misma expedición y de trayectoria muy valiosa en los anales científicos de América del Sur, a quien más tarde se atribuyó una *Descripción del Perú*, que en realidad fue redactada por otro miembro de esa expedición, don Felipe Bausá.

Cuando Humboldt llega al Perú en 1802, diez años más tarde de aparecido el *Mercurio*, encontrará todavía en Lima a Weber, a Mothes y al barón de Nordenpflycht, quien le prestó valiosa ayuda en indicaciones minerológicas y en datos generales sobre el país, sobre todo los correspondientes a la parte que Humboldt no llegó a recorrer. Esta inquietud por la obra de los viajeros, esa afición a la literatura por ellos escrita, permite realizar el anhelado contacto —primero espiritual, después material— con la realidad americana. Los redactores del *Mercurio* estimaron con acierto que ese testimonio constituía una fuente invalorable para el conocimiento de los países meridionales del Nuevo Mundo.

Sentido universal de la cultura

Los redactores del *Mercurio* se revelan siempre al tanto de la bibliografía científica y literaria más reciente, al par que con criterio amplio y democrático acogen cartas



de crítica a la propia obra del periódico y de la Sociedad que lo patrocinaba. En varias oportunidades contestan con altura a las opiniones adversas.

La información sobre obras y acontecimientos culturales es actual, realista y concreta e incluye, por supuesto, libros españoles de significativo valor y entonces de reciente aparición.

Se comentan por ejemplo (en el n.º 26) las jornadas del famoso viajero español don Antonio Ponz (1725-1792), Secretario de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, autor del *Viaje de España*, que en 18 tomos se publicara desde 1772 hasta 1774, complementado por su *Viaje fuera de España*, en dos volúmenes. Esta obra fue fundamental para determinar las riquezas artísticas que existían en España antes de la invasión napoleónica.

Otro nombre ilustre español citado por Baquíjano (en el tomo VIII) es el de Lorenzo Hervás y Panduro (1735-1805), célebre ex jesuita expulsado, fundador de la lingüística moderna, autor de una enciclopedia (*Ideal del Universo*, en 21 volúmenes) en la que se consigna su célebre *Catálogo de las Lenguas*, en cuyos manuscritos se basaron los sabios alemanes Guillermo de Humboldt y Max Müller para sus estudios lingüísticos fundamentales. La cita se hace con una ortografía imperfecta del nombre («Ervas») y de la obra: «Ensayos sobre lenguas» e «Historia del Hombre».

Las presiones políticas que neutralizaban las simpatías ideológicas renovadoras de algunos de los colaboradores, determinaron que se insertasen a partir del tomo IX las noticias o textos filtrados de periódicos españoles, acerca de la revolución francesa, todos favorables a la causa monárquica. En el caso de una carta de María Antonieta se añade, sin embargo, una nota en la que se advierte que se publica «no como una noticia de Gazeta, sino como un rasgo delicado, digno de trasmitirse a la posteridad». Más adelante se transcribe también un discurso pronunciado en la Convención Nacional de París, atribuido a Mr. Petion, en defensa de la monarquía y la carta de un prisionero monarquista a su hijo emigrado de Francia, en la cual se relata la conversión postrera de Voltaire al catolicismo. Finalmente se inserta una pastoral del obispo de La Rochelle con motivo de «la muerte sacrílega de Luis XVI» y se da noticia de los donativos oficiales por personas notables del Virreinato para subvenir a los gastos de la guerra declarada por España a la Francia revolucionaria, y luego, unas coplas en las que se pide «vengue Dios la sangre del gran monarca Luis» (tomo XI), un largo poema, «La Galiada», que comenta «las actuales circunstancias de Francia», y otro en que se describen los últimos momentos de María Antonieta.

Estas informaciones y transcripciones —cabe advertirlo— se publicaron en el curso de 1794, cuando ya se encontraban ausentes de Lima —en España— tanto don José Baquíjano y Carrillo, como don José Rossi y Rubí, presidente y vicepresidente, respectivamente, de la «Sociedad Amantes del País», y por lo tanto estaban apartados de la dirección del *Mercurio*. Había asumido la presidencia un personaje del oficialismo, el oidor don Ambrosio Cerdán. Ello explica la naturaleza de estas publicaciones que no coinciden con el tono reformista del periódico.



La multifacética actividad de los redactores del *Mercurio*, la inquietud integral por todos los campos de la cultura, su información concreta y la pasión por estudiar los fenómenos peruanos y americanos, hicieron del periódico un órgano de gran interés ante los centros extranjeros de investigación.

El mundo ignoto y agreste de la Amazonia

Es notorio el interés dominante de los redactores del *Mercurio* por dar a conocer, sea mediante relatos de viaje u otros textos expositivos, la realidad física del país, hasta entonces sólo parcialmente conocida. Esa preocupación se observa en diferentes clases de textos, que podemos especificar como: «peregrinaciones», «entradas», «informes», «descripciones» de ciudades y comarcas, «noticias y diarios» de viaje.

Las «peregrinaciones» y «entradas» suponen especialmente la exploración y revelación de una vastísima zona geográfica, la menos conocida hasta entonces: la «hoya amazónica», hacia la cual habían dirigido su obra civilizadora desde fines del siglo XVI principalmente misioneros de varias órdenes religiosas, sobre todo dominicos, franciscanos y jesuitas.

Ya en el número inaugural, Hipólito Unanue se había referido en sus palabras iniciales a su preocupación por la región semidesconocida del Amazonas con sus «parages (sic) privilegiados de la naturaleza en cuanto a la portentosa lozanía y hermosura de sus producciones», a su clima «húmedo y cálido» y a los habitantes indígenas «infieles». Pero añadía que «las noticias que tenemos de esta tierra son escasas».

Así se explica que desde los primeros números del año noventa y uno, aparezcan publicadas las relaciones de los misioneros franciscanos, para quienes se abren generosamente las páginas del *Mercurio Peruano*. El padre franciscano español Manuel Sobreviela (1750?-1803) publicó en el *Mercurio Peruano* (T. III, n.° 120) precedido de una larga exposición sobre las nueve entradas efectuadas por su orden desde un siglo antes y, finalmente, un nuevo mapa titulado «Plan del curso de los ríos Huallaga y Ucayali y de las pampas del Sacramento», el cual hasta su momento constituyó una valiosa aportación geográfica que superaba las anteriores cartas del misionero alemán Samuel Fritz (en 1701) y del científico francés Charles Marie de La Condamine (T. III, 1791, nos. 80 a 81).

El mismo empeño civilizador anima en el río Ucayali al padre español Narciso Girbal y Barceló (1759-1827). Es muy hermosa y fructífera la trayectoria de la vida del P. Girbal, que el *Mercurio Peruano* sigue con todo detalle, ponderando tanto su temple moral como su consagración al conocimiento de la región amazónica, principalmente en el valle del Ucayali, y su lucha para afirmar los derechos del Perú frente a las incursiones frecuentes y amenazantes de los portugueses invasores a través de la frontera brasileña.



Pero entre los relatos del P. Sobreviela y los del P. Narciso Girbal, hay una diferencia en cuanto al estilo digna de anotarse, pues mientras Sobreviela cuenta o relata generalmente en primera persona, los textos del P. Girbal están redactados en tercera persona y, probablemente, uno de los propios redactores del *Mercurio Peruano* era quien extractaba o sintetizaba o hacía más inteligible la escritura del autor de los viajes, probablemente más notable por su empeño y arrojo de viajero que por sus dotes de escritor.

Las entradas en la selva y en los ríos, en pos de establecimientos de producción útil y sobre todo de evangelización de infieles selváticos, están limitadas, en ese momento del interés de los «mercuriales», a la sacrificada tarea de los misioneros franciscanos establecidos en Ocopa, su sede central. En contraste, se puede observar que no hay casi importante referencia a las misiones jesuíticas que habían sido activas hasta veinticinco años atrás, cuando se produjo (en 1767) la expulsión de los misioneros de la Compañía de Jesús, después de haber realizado importantes contribuciones científicas en la región de Maynas, con estudios e investigaciones de corte ilustrado y de jaez científico y que según el P. Girbal «eran autores dignos del mayor aprecio».

Los franciscanos parecen entonces afanosos por llenar el vacío dejado por los jesuitas, abarcando nuevas zonas en las márgenes del Huallaga hacia rutas interiores, hasta las orillas del Ucayali y su continuación en el Marañón. Los ríos navegables abrían nuevas perspectivas para el progreso del país. Debe mencionarse que el P. Girbal recibió y consideró como muy positiva la ayuda del poder político representado en este caso por un ejemplar funcionario, Gobernador de Maynas, don Francisco Requena, inteligente explorador, muy conocedor de la región amazónica, escritor enterado de sus problemas y propulsor de su progreso, en varios textos que también consigna el *Mercurio Peruano* (T. IX, nos. 289 y 280).

Las relaciones de viajes amazónicos de los padres Sobreviela y Girbal coronan su importante labor con la publicación de un nuevo mapa del Amazonas y afluentes, mejorado sobre las anteriores y meritorias realizaciones cartográficas de los jesuitas, entre ellos Samuel Fritz, y sobre las que elaboró con gran pericia su propia carta el notable científico francés La Condamine.

Por su intención científica y su objetivo de revelar territorios desconocidos y exóticos, los relatos de los padres Sobreviela y Girbal constituyeron en su momento aportaciones que despertaron el interés europeo, como ya lo advierten los propios directores de la revista al comentar que estaban dejando huella, según los canjes de publicaciones provenientes de Polonia, Hungría y Alemania. «Así como se abarcaban todas las esencias se complacían en reconocer que en los pueblos de toda América se estaba revelando la producción intelectual de los descendientes de españoles, cuyos hijos mantienen el honor y la virtud».

Consecuentemente, suspendida la publicación de la revista en 1794, la colección de la misma constituyó una pieza bibliográfica de singular valor para el estudio e investigación de su realidad geográfica y producciones naturales, de diversos aspectos de



la cultura antigua del Perú, tanto como testimonio del adelanto científico y cultural del país y la probanza de la capacidad de su clase intelectual. Secciones y colaboraciones de la revista merecieron comentarios elogiosos y aún el homenaje consagratorio de su traducción en lenguas extranjeras, según veremos más adelante.

Difusión y recepción europea de su contenido

No fueron pocas las elogiosas referencias a su contenido, cuando todavía la publicación andaba por el tomo VI. Terminada su vida en 1794, debió hacerse notar el vacío que dejaba, según parece que lo expresa la famosa *Revista de Edimburgo.* Cuando en agosto de 1802 llega a Lima Alejandro de Humboldt, realizando su famoso viaje a Nueva Granada, Cuba, el reino de Quito, el Virreinato del Perú y luego el de Nueva España, tuvo contacto con varios de sus redactores y obtuvo una colección completa de la revista que remitió a Weimar para solaz de su amigo y compañero de generación, el poeta insigne Johann Wolfgang von Goethe, con el anhelo de poder difundirlo, por lo menos en sus textos esenciales, para enriquecer el conocimiento científico sobre América. Ya de regreso a Europa, en 1804, habría Humboldt continuado sus gestiones. Entretanto, en 1805 apareció en Londres la versión inglesa que su autor, Joseph Skinner, un médico inglés que residió en Lima, había traducido y extractado con el título de *The present state of Peru.*

La fortuna del *Mercurio* se ensanchaba por esos años con el carácter de un «best seller» en los medios cultos: 1805, la versión de Skinner; 1806, la primera versión alemana en Hamburgo; 1807 y 1808, la nueva versión alemana en dos volúmenes de Weigland y Schmidt; 1809, la versión francesa de Henry, también en dos nutridos volúmenes. Examinemos brevemente esos textos.

a) He aquí la primera versión al inglés:

Skinner, Joseph. The present state of Peru; comprising its Geography, Topography, Natural History, Mineralogy, the costums and Manners of his habitants, the state of Literature, Philosophy, and the Arts, the modern travels of the Missionaries, in the Heretofore Unexplored Montainous territories, etc. The whoke drawn from original and authentic documents, chiefly written and compiled in the peruvian Capital and embellished by twenty Engravings of Costumes, etc. London, Richard Phillips, 1805, XIV+487 pp.

Skinner escribió así un libro lujosamente editado con primorosas ilustraciones en color. Era un volumen también para coleccionistas de estampas, al mismo tiempo que trazaba un cuadro de la vida peruana, adicionando a lo dicho en el *Mercurio*, un buen caudal de propias observaciones, a veces ligeras pero útiles para su momento. Sin embargo, el bibliógrafo René Moreno dice de él:

Eran tan insuficientes los conocimientos de este escritor en el castellano que desde un principio la prensa literaria inglesa hubo de señalarle numerosos errores de traducción.

Pero también podemos recurrir en su auxilio, con este breve juicio de Alejandro de Humboldt, quien dice en párrafo de carta de fecha 18-6-1806 dirigida a su amigo F.J. Bertuch, el notable editor y traductor al alemán del *Quijote* de Cervantes:

La descripción del Perú por Skinner no es mala. La he leído de corrido. Solamente la perjudica el hecho de que el autor no ha tenido a la mano la colección completa del *Mercurio Peruano,* del cual yo conozco 12 volúmenes y del cual él ha dejado de lado muchos fragmentos interesantes.[1]

Es indudable que la versión de Skinner, con todas sus deficiencias, puso en evidencia la importancia del *Mercurio Peruano,* ante públicos selectos e interesados. Como se verá más adelante, todas las versiones de los años 1806, 1807, 1808 y 1809 mantienen más o menos visible el título que dio Skinner a su obra *(The present state of Peru, Perú, gegenwärtiger Zustand, Pérou, état actuel de ce pays).*

b) Hubo una primera traducción alemana aparecida en 1806, en Hamburgo, cuyos datos bibliográficos son los siguientes:

Gegenwärtiger Zustand von Peru. Von Joseph Skinner. Aus dem Englischen. Hamburg, bei B.G. Hoffmann, 1806. 350 págs.

Esta traducción no es visiblemente sino un texto abreviado y sin garantía de seriedad. Por eso salió al paso prontamente una nueva versión respaldada con firmas autorizadas. Al parecer, la traducción de Hoffmann no tuvo acogida y no era trabajo serio.

c) Apareció pronto la segunda versión alemana:

Perú nach einem gegenwärtigen Zustande dargestellt aus dem Mercurio Peruano von Skinner. Nach dem Englischen von Weigland und Er. A. Schmidt. Herausgegeben von F.J. Bertuch. Weimar, F.S. pr. Landes-Industrie-Comptoir. 1807 y 1808. 2 volúmenes: I. XIV+574 págs. II. XXVIII+380 págs. y además dos mapas.

Esta versión gozaba de un amplio respaldo intelectual. La patrocinaba la imprenta oficial del ducado de Weimar; se confeccionó teniéndose a la vista la colección completa del *Mercurio,* enviada a Weimar desde Lima por Alejandro de Humboldt. La vigiló de cerca Friedrich Justin Bertuch (Weimar, 1747-1822), célebre hispanista alemán, traductor del *Quijote* cervantino en 1777 y director de una famosa revista, el *Magazin der spanische und portugiesischen Literatur* que aparecía en Jena. Era el editor de la Corte del Ducado de Sachsen-Weimar-Eisenach y el crítico más autorizado en materia de publicaciones de origen hispánico[2].

La versión alemana comprende todo lo más importante de la colección y por eso se explica que cubra más de mil páginas de texto. Es el más amplio intento de traducción de la revista. No cabe duda de que las páginas más sugestivas del *Mercurio* fueron, para su época, las que dedicó a la obra y tareas de los viajeros por el territorio del Perú, en gran parte inexplorado todavía. Los científicos posteriores como Humboldt, Poeppig, Tschudi, Raimondi —para citar sólo algunos de los que desenvuelven su tarea en la primera mitad del siglo XIX— habrían de coronar esa labor. Pero hasta fines del siglo XVIII permanecían aun incógnitos vastos segmentos del territo-

[1] *Carta inserta en el prólogo de* Voyages au Pérou, *versión francesa que citaremos más adelante.*

[2] *Es pertinente apuntar, como reveladora coincidencia, que también en Weimar había aparecido un* Deutsches Merkur *entre 1773 y 1789, aunque con una orientación marcadamente literaria y muy distinta, bajo el auspicio de la corte ducal de Sachsen-Weimar-Eisenach.*



rio peruano. Esta labor de exploración había empezado sobre todo por la acción de los misioneros jesuitas y franciscanos, principalmente en las regiones de la selva amazónica. En 1701 el jesuita Samuel Fritz había trazado el primer mapa técnicamente confeccionado del curso del río Amazonas y lo siguieron en ese impulso los misioneros alemanes Franz Xavier Veigl, Juan Magnin y Carlos Brentano —cuyos trabajos cartográficos alcanzó a perfeccionar el sabio francés Carlos María de La Condamine. Pero estas aportaciones de los mencionados misioneros quedaron interrumpidas bruscamente a causa del mandato real de la expulsión de la Compañía de Jesús de España y sus posesiones en 1767. Desde entonces sólo quedaron a cargo de las misiones amazónicas los frailes franciscanos y otras órdenes menos importantes, que se esforzaban por colonizar espiritualmente regiones desconocidas e inaccesibles, próximas a los ríos Huallaga, Ucayali y Marañón.

Precisamente el *Mercurio* les servirá para difundir sus trabajos, sobre todo los de dos franciscanos españoles, los padres Narciso Girbal Barceló y Manuel Sobreviela, cuyos relatos de exploraciones ocupan muchos números de la revista, la que también acoge importantes mapas actualizados de aquellas regiones. Esto constituye el contenido de varios textos titulados «peregrinaciones» y que registran vívidas escenas de reducción y catequización de naturales, en medio de aconteceres faustos e infaustos ocurridos en su tarea civilizadora.

Relacionadas con el contenido de las «peregrinaciones» misioneras son también las descripciones de las «entradas» de los misioneros que parten de la zona andina hacia la selva amazónica y lo hacen por determinados puntos claves que son principalmente Tarma, Huánuco, Jauja, Huamalíes, Huanta, Chachapoyas, Jaén, Pataz y aún desde Tefé (Brasil).

Otro tipo de relatos útiles para la investigación geográfica son las «descripciones geográficas» de provincias, partidos y ciudades de todas las zonas pobladas del país. Destacan sobre todo los apuntes sobre Arica, Lima, Piura, Tarma, Saña, Chachapoyas, Abancay, Cajamarca, Puno, Trujillo, Porco y firmadas por individuos ilustrados como José Rossi y Rubí y José Ignacio de Lecuanda, hombres de exquisita cultura y dotados de notable don de observación.

Otra variedad de las noticias sobre viajes son los «informes» que producen expediciones varias, dentro del Perú o en regiones aledañas como Salta (hoy Argentina), Tarija (hoy Bolivia), Tequendama (hoy Colombia), Chaco y río Paraguay (firmadas estas últimas por el coronel Juan A. Fernández Cornejo) o sobre la extensa región de Maynas (hoy Perú), que suscribe Francisco Requena, gobernador de la misma Maynas, hombre de ciencia, miembro de la Sociedad Amantes del País y explorador esclarecido de la Amazonia. En lo expuesto se puede advertir que la curiosidad cultural de los redactores del *Mercurio Peruano* excedía los límites del reino del Perú y se extendía a otras zonas continentales, como se puede apreciar también por el interés que se demuestra al publicar las cartas del teniente de marina español, pero limeño de nacimiento, Manuel Quimper, cuyas expediciones por el noroeste de América, incluyendo

la California, hasta los límites de la colonia rusa de Alaska, son notables, tanto como su posterior reconocimiento de las islas Sandwich (hoy Hawai, estado de los EE.UU.) y su visita a las islas Filipinas, cuyo texto aparece lamentablemente trunco.

Así como son vastos los enfoques a toda la realidad continental, también lo es la vastedad de los conocimientos de toda índole que entran en la mentalidad enciclopédica de la generación que fundó la Sociedad Amantes del País (o de Lima), la cual no se limita por ningún carácter centralista. Los ideales son amplios y el concepto del Perú pretende abarcar la noción de un Perú integral, que no siempre se tuvo en cuenta en tiempos posteriores, aún dentro de una sociedad republicana.

Esta visión integralista refuerza la vigencia del periódico en los centros de cultura europeos, que se ocupan de su contenido como ya lo registra el mismo *Mercurio* cuando consigna una reveladora noticia:

> Por cartas de España y Alemania se nos ha hecho saber la favorable aceptación que ha tenido el *Mercurio* en Madrid, Varsovia, Buda (Budapest) y Dresde, traduciéndose en las dos últimas capitales (probablemente por clérigos jesuitas), algunos rasgos del primer tomo para insertarse en los periódicos de Hungría (y su capital Buda) y Alemania. (Tomo VI, n.º 174, septiembre 1792).

d) Finalmente, tenemos a la vista la versión francesa:

> Voyages au Pérou, faits dans les années 1791 á 1794 par les P.P. Manuel Sobreviela y Narciso Girbal y Barceló; précédés d'un tableau de l'etat actuel de ce pays, sous les rapports de la géographie, de la topographie, de la minéralogie, du commerce, de la littérature et des arts, des moeurs et coutumes de ses habitants de toutes les classes; publiés a Londres en 1805, par J. Skinner, d'aprés l'original espagnol. Traduits par P.F. Henry. París, 1809, 2 vols. I. 385 págs. II. 427 págs.

Considerando la impresión más apretada de estos dos tomos, podemos afirmar que su contenido es equivalente en cuanto al volumen y al cuidado del texto. El traductor P.F. Henry parece haber estado en contacto con Alejandro de Humboldt, que entonces residía en París. Así se deduce de la informacion que contienen las introducciones y de la seriedad con que se acometió la obra. Se trató de superar la versión alemana y se logró un encomiable traslado al francés.

No cabe duda de que los textos traducidos del *Mercurio Peruano* tuvieron un notable impacto en los lectores europeos. Coincide su aparición —al inglés, al alemán, al francés— con la resonancia que lograron las publicaciones (francesas, alemanas e inglesas) de las investigaciones de Alejandro de Humboldt, entonces —desde 1804— establecido en París, quien ejercía desde allí un magisterio científico y humanístico sobre los problemas de la realidad americana. Francia había entrado, después de la Revolución, en una época de estabilidad que estimulaba al desarrollo de las ciencias y las letras, y Humboldt se movía muy cómodo en ese mundo de publicaciones, de resultados de laboratorio, de informes cartográficos y de planes para nuevas exploraciones. Se le consideraba el maestro ejemplar que acababa de realizar un memorable



viaje científico de exploración por toda América, por lo cual se le llamaba «el segundo descubridor del Nuevo Mundo».

Ningún periódico o revista de contenido hispanoamericano ha merecido el homenaje que supone haber sido traducido a tres lenguas de sólida tradicion cultural, en los comienzos del siglo XIX, cuando aún no se tenía la imagen y noción claras de lo que representaba la América hispana.

Las versiones del *Mercurio Peruano* se difundieron en esa atmósfera propicia al americanismo, al estudio de la condición social de las colonias de España, y al auge del liberalismo europeo que ya discutía la posibilidad de su emancipación. El *Mercurio Peruano* ofrecía un viviente material para toda clase de elucubraciones y pronósticos.

Las versiones al alemán y al francés mantuvieron en esencia el propósito divulgador de la de Skinner, pero enmendaron errores, corrigieron conceptos equívocos, mejoraron apreciaciones y confrontaron y ampliaron temas, teniendo a la vista, como advirtió y recomendó Humboldt, la colección original completa del *Mercurio*, editado en Lima entre los años de 1791 y 1794.

Estuardo Núñez



NOTAS





Don Quijote y Grande Sertão: Veredas

No tardó la crítica más que un año para reconocer en *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa, su parentesco con los libros de caballerías. La novela se publica en 1956, y ya en 1957 Cavalcanti Proença inicia la trayectoria crítica de la obra[1]. En 1958, ampliando su estudio inicial, Cavalcanti Proença encuentra en *Grande Sertão* relaciones de parentesco con los caballeros medievales.

Para el crítico, la obra se desarrolla en tres planos, básicamente: el plano individual y subjetivo, por donde se manifiestan los antagonismos del alma humana; el plano colectivo, que recibe las influencias de la literatura popular y crea un personaje —Riobaldo—, como si éste fuera un héroe medieval, al estilo brasileño, sacado de los libros de caballerías; y el plano telúrico y mítico, que reúne elementos de la naturaleza y los convierte en personajes vivos y actuantes.

Al tratar del plano colectivo, Cavalcanti Proença busca en la obra los paralelismos con las epopeyas medievales y con sus sucesores —los libros de caballerías—. No serán pocos los rasgos caballerescos presentes en la obra: el personaje/narrador —Riobaldo— encarna el tipo caballeresco que no tolera la deslealtad y convierte a los desleales en sus enemigos que merecen la muerte, sin vacilaciones. Como los caballeros, Riobaldo va cambiando sus nombres de guerrero —Tatarana, Urutu-Branco— a partir de las etapas difíciles que él consigue superar. En uno de los momentos centrales de la novela, se crea un verdadero tribunal donde será juzgado uno de los jefes de bando. La grandilocuencia del discurso de los personajes equivale a la nobleza presente en la acción. Según Cavalcanti Proença, toda la arenga es un recorte de los libros de caballerías traspuesto al interior brasileño. Sin embargo, los rasgos medievales no estarían presentes solamente en Riobaldo o en uno que otro episodio, sino que estarían diseminados por toda la obra. Medeiro Vaz, por ejemplo, sería para el crítico el propio Carlomagno vestido de caballero al estilo brasileño. Joca Ramiro, otro jefe de bando, sería Rolando, montado en un caballo blanco como San Jorge.

[1] *Inicialmente su estudio crítico aparece en la* Revista do Livro *bajo el título «Alguns aspectos formais de* Grande Sertão: Veredas» *(n. 5, marzo, 1957, pp. 37-54); luego, el mismo estudio ha sido incluido en* Trilhas do Grande Sertão *(Cuadernos de Cultura, MEC, Río, 1958) y años después se publica en* Augusto dos Anjos e outros ensaios *(José Olympio, Río, 1959, pp. 151-241).*

En fin, a partir de este movimiento crítico sobre *Grande Sertão* se constata la presencia subyacente de los libros de caballerías en la recreación del sertón brasileño.

En el mismo año en que Cavalcanti Proença publica su ensayo, Antonio Cándido complementa el inicio de la trayectoria de la obra, a través de un artículo de enorme acuidad crítica[2].

Para Antonio Cándido, la composición de la obra se estructura a partir de tres elementos: la tierra, el hombre y la lucha. Las relaciones con lo imaginario de la caballería se encontrarían, sobre todo, en el hombre —ése que, por elección o no, va dibujando el camino de su vida a través de la profesión de yagunzo—. El yagunzo es un tipo de bandido propio del interior de algunas regiones brasileñas que camina por el sertón siempre en grupo y sigue a un jefe. Los yagunzos están siempre en guerra y, por lo tanto, matan, roban, amenazan el orden y la ley. Sin embargo, muchas veces, lo que orienta sus acciones es un principio de justicia social. Para Cándido, el yagunzo de Guimarães Rosa no será un salteador sino un tipo híbrido que concilia el hombre guerrero con el hombre valiente que recibe dinero de otro para ejecutar determinada acción.

El comportamiento de los yagunzos —como también ha observado Cavalcanti Proença— obedecería a la norma fundamental de la caballería, que es la lealtad. El yagunzo, al fin y al cabo, sería un caballero a su manera. Desempeñaría una función semejante a la del caballero en una sociedad basada en la competencia entre los grupos rurales y desprovista de un poder central fuerte. Para Cándido, la relación de la obra con la genealogía medieval es fundamental para aclarar los elementos que intervienen y que trascienden la realidad del bandidismo[3]. Además, así como el caballero, el yagunzo trata de traer el orden a ese mundo que desconoce la ley. Si ellos actúan libremente en la sociedad, eso no quiere decir que, a su vez, no respeten un código ético propio y corporativo en relación a su grupo.

Sin embargo, Antonio Cándido no se limita a reunir los rasgos de la caballería dispersos en la obra; trata también de encontrar en la propia trayectoria de Riobaldo su versión de caballero.

Por ejemplo, Riobaldo nace de una relación ilegítima; lo educa su madre y, al morir ésta, él pasa a vivir con su padrino que, como se deduce a partir de una serie de alusiones, es en verdad su padre. Al principio Riobaldo se asemeja más a un escudero que pasa por una serie de pruebas hasta el día en que se arma caballero y recibe un rifle de su jefe, Joca Ramiro. Un poco más tarde, después de haber acumulado una experiencia suficiente, Riobaldo recibe el puesto de jefe y, a partir de ahora, su disputa será con las fuerzas espirituales. Su prueba más difícil será el pacto que tendrá que hacer con el diablo, lo que, según Cándido, simboliza la certidumbre de su propia capacidad. De esa manera, el pacto sería el camino encontrado para alcanzar poderes interiores necesarios para su acción en el mundo exterior.

Para Antonio Cándido, la obra guarda un principio general de «reversibilidad» y a ese principio se juntan una serie de ambigüedades. Entre ellas está la que reúne en el yagunzo los principios de la caballería y, a la vez, del bandolerismo. La obra

[2] *El ensayo se publica inicialmente en* Diálogo *(S. Paulo, nov., 1957) bajo el título «O sertão e o mundo» y después pasa a integrar un libro de ensayos del autor,* Tese e antítese *(Sao Paulo, Cía. Editora Nacional, 1964) con el título «O homem dos avessos».*

[3] *Tratando de la genealogía medieval, dice: «de fato ela ajuda a esclarecer a lógica do livro e leva a investigar os elementos utilizados para transcender a realidade do banditismo político que aparece então como avatar sertanejo da Cavalaria» (Id.,* ibíd.*, p. 129).*

se construirá a través de una «dialéctica viva» que acaba por aunar contrarios. Así, como dice Cándido, se mezclan en distintos niveles —espacial, social, afectivo, metafísico o estilístico— «lo real y lo irreal, lo aparente y lo oculto, lo dado y lo supuesto»[4]. Riobaldo sería, por lo tanto, una mezcla de bandido y no bandido, de alguien que se junta con las fuerzas del mal, en busca de un pacto con el diablo, para alcanzar el bien.

Hasta ahora estas reflexiones han emprendido un camino de vuelta: hacia la genealogía de la novela que *Grande Sertão: Veredas* insiste en no ocultar. Las relaciones de parentesco entre la obra de Guimarães y los libros de caballerías, entre el yagunzo y los principios que orientan al caballero son materia consumada en *Grande Sertão*. Sin embargo, tratando de insistir en esa genealogía y a la vez escapando de ella, sería posible plantear otra relación de parentesco que no es medieval sino que está en el alborear de los tiempos modernos. En lugar de los Amadises, se puede pensar en un caballero que, echando de menos los tiempos pasados, desencadena nostálgicamente sus aventuras: *Don Quijote*. Esa relación se daría, sobre todo, a través del personaje: su acción y su constitución. Por un lado, el bandolerismo; por otro, la problemática del héroe. Por un lado, un episodio que traduce un cierto ritual de pasaje anunciando la llegada de otros tiempos; por otro, una crisis de certeza que va consumiendo el propio proyecto del personaje.

Aparentemente, las aventuras del último caballero andante que conoció la historia, poco tendría que ver con las andanzas de los yagunzos por el sertón brasileño[5]. El yagunzo de *Grande Sertão* no puede ser visto únicamente a través de la perspectiva extrema como siendo un tipo criminal al servicio de la venganza de sangre provocada por disputas de familias.

Tampoco sería lícito considerarlo a través de otra perspectiva, también extrema, como si fuera un hijo de Robin Hood que se pone a defender a los pobres, luchando contra el latifundio o el poder económico.

En cierta medida, el yagunzo se integra más bien en la categoría del bandidaje social como lo define Hobsbawm: «Un fenómeno universal y virtualmente inmutable, es más que un proceso endémico de campesinos contra la opresión y la pobreza: un grito de venganza contra el rico y los opresores, un vago sueño de poder imponerles un freno, castigar los errores individuales. Su ambición es modesta: un mundo tradicional en el cual los hombres sean tratados justamente y no un mundo nuevo y perfecto»[6].

Considerando el bandidaje como forma de protesta social organizada, Hobsbawm advierte que no sería irreal describir al bandido ideal, una vez que su característica más impresionante es la uniformidad incuestionable. Una uniformidad respecto tanto a la forma según la cual un bandido penetra en la memoria de un pueblo, como a su comportamiento real. Un hombre se convierte en bandido cuando practica alguna acción que en su comunidad no se considera como una contravención; sin embargo, desde la perspectiva de la institución jurídica, la acción practicada es induda-

[4] *Id.*, ibíd., *p. 135.*

[5] *El sertón comprende más o menos la parte central de Brasil. Se trata de una región poco poblada, alejada de los centros urbanos y también de las áreas cultivadas. Tiene un clima semiárido y la forma económica que predomina es la ganadería. En el sertón se encuentran con facilidad las tradiciones y las costumbres antiguas.*

[6] *Hobsbawm.* Rebeldes primitivos — Estudos sobre formas arcaicas de movimientos sociais nos séculos XIX e XX. *Trad. Nice Rissone. Río de Janeiro, Zahar Editores, 1970.*



blemente un crimen. Su función sería la de imponer algunos límites a la sociedad tradicional y, para ello, hay que asesinar, hay que transgredir la legalidad.

Al fin y al cabo, sea el bandido social en un sentido amplio, sea el yagunzo brasileño específicamente, cada uno a su manera convive con una ambigüedad que lo atrae por un lado hacia las fuerzas del mal y, a la vez, lo exalta como un héroe al servicio del bien[7].

Sin embargo, en la tradición agraria brasileña se encuentra la presencia de un grupo armado que se pone a defender al propietario de las tierras. De esa manera, acaba por defender una serie de instituciones a él vinculadas, como el partido político al cual pertenece el terrateniente, la solidaridad de la familia, etc. Como dice Walnice Galvão[8], ese grupo refuerza un régimen autoritario de dominación y acaba por incluir el bandolerismo en el centro mismo de la organización social, económica y política.

Si todo eso ayudó a construir nuestra historia acontecida, otros aspectos interfirieron en nuestra historia imaginada, específicamente en la tradición popular del sertón. Walnice Galvão, en su excelente estudio sobre *Grande Sertão: Veredas*[9], destaca la medievalización del sertón brasileño, que se da tanto a través de la tradición letrada como a través de la tradición oral. Por medio de las historias que se cuentan de generación en generación, de las canciones y romances, «el caballero andante, el "cangaceiro", la doncella guerrera, la doncella sabia, figuras de la historia de Brasil, el animal, el Diablo, todos son personajes de un solo universo»[10]. De esa forma, el bandido y el paladín serán, más o menos, el anverso y el reverso del yagunzo.

Si se llega al punto de definir al yagunzo, al leer *Grande Sertão*, uno se da cuenta de la multiplicidad de yagunzos que hay distribuidos en la amplia distancia que media entre el paladín y la encarnación de las fuerzas del mal.

El mismo Riobaldo, que reúne en sí mismo un amplio abanico de ambigüedades, al contar su historia para ese señor que se pone a oírlo y a dibujar una que otra expresión, no deja de confesar la dificultad que encuentra para definir su identidad de yagunzo:

> Ser ruim, sempre, às vezes é custoso, carece de perversos exercícios de experiência. Mas com o tempo, todo o mundo envenenava do juízo. Eu tinha receio de que me achassem de coração mole, soubessem que eu não era feito para aquela influição, que tinha pena de toda cria de Jesus[11].

Si Riobaldo tiene recelos de que el «coração mole» no combine con la vida de yagunzo, lo mismo no sucede con Medeiro Vaz, un personaje que incluso ya ha sido comparado a Don Quijote[12] y que, en la línea que va del paladín al bandido, se sitúa como un verdadero par de Francia. Medeiro Vaz tiene una historia de vida que se orienta por el idealismo. Desciende de una familia de grandes propietarios de tierras y por eso heredó una gran hacienda. Sin embargo, con la guerra del sertón —«tudo era morte e roubo, e desrespeito carnal das mulheres casadas e donzelas»— era incompatible vivir en la tranquilidad. Reconociendo su deber, Medeiro Vaz decidió de-

[7] *María Isaura Pereira de Queiroz:* Os cangaceiros — les bandits d'honneur brésiliens. *(Julliard, Collection Archives n. 34, París, 1968) establece una distinción entre el bandido social, que sería el campesino que se subleva contra los terratenientes y los poderosos, y el bandido de honra, que actúa movido por la venganza de sangre.*

[8] *Walnice Nogueira Galvão.* As formas do falso — um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas. *Sao Paulo, Ed. Perspectiva, 1972, p. 21 y ss. Para mayores aclaraciones consultar de Arthur Shaker,* Pelo espaço do cangaceiro, Jurubeba. *S. Paulo, Símbolo, 1979.*

[9] *Id.,* ibíd., *pp. 51-68.*

[10] *Id.,* ibíd., *p. 58 (El «cangaceiro» es un bandido del sertón brasileño, que está siempre armado y pertenece a un grupo).*

[11] *João Guimarães Rosa.* Grande Sertão: Veredas. *Río, José Olympio Ed., 1976, 11.ª ed., p. 131.*

[12] *Walnice Nogueira Galvão.* Op. cit., *p. 66.*

jar todo, sus tierras, su ganado, e incendiando la antigua casa de la propiedad elige las armas y pasa a ser jefe de bando:

Daí, relimpo de tudo, escorrido dono de si, ele montou en ginete, com cachos d'armas, reuniu chusma de gente corajada, rapaziagem dos campos, e saiu por esse rumo em roda, para impor a justiça. /.../ Medeiro Vaz era duma raça de homem que o senhor mais não ve; eu ainda vi[13].

Pasando por la enorme galería de personajes yagunzos, en el otro extremo está el demoníaco Hermógenes —la encarnación misma de las fuerzas del mal— que, a partir de determinado momento, también pasa a ser jefe de bando: concentra los atributos de todo lo que debe ser eliminado en el mundo. Cuando Riobaldo lo conoce, ya intuye la figura siniestra que él representa a partir de la descripción de un tipo que más parece no tener cara:

O outro —Hermógenes— homem sem anjo-da-guarda. Na hora não notei de uma vez. Pouco, pouco fui receando. O Hermógenes: ele estava de costas, mas umas costas desconformes, a cacunda amontoava, com o chapéu raso em cima, mas chapéu redondo de couro, que se que uma cabaça na cabeça. Aquele homem arrepanhava de não ter pescoço. As calças dele como que se enrugavam demais da conta, enfolipavam em dobrados. As pernas, muito abertas; mas, quando ele caminhou uns passos, se arrastava —me pareceu— que nem queria levantar os pés do chão. Reproduzo isto, e fico pensando: será que a vida socorre a gente certos avisos? Sempre me lembro dele, me lembro mal, mas atrás de muitas fumaças. Naquela hora, eu estava querendo que ele não virasse a cara. Virou. A sombra do chapéu dava até em quase na boca, enegrecendo[14].

Entre el ángel y el diablo de los yagunzos, Riobaldo va revelando las vicisitudes del alma humana y deja, cada vez más compleja, la definición de su propia identidad. Al tratar de los «bandidos» brasileños y profundizar la visión que de ellos se tiene, *Grande Sertão* alcanza el poder misterioso de la obra literaria de transformar lo más específico y particular en lo más amplio y universal; de transformar el corazón del sertón brasileño en el alma del mundo.

Si se dirige la mirada hacia otros parajes, si se dispone uno a sobrepasar la línea del Ecuador hacia el Norte, vamos a encontrar en el corazón de La Mancha, al ingenioso hidalgo —o caballero— Don Quijote. No tendrá él, directamente, relaciones de parentesco con los yagunzos brasileños. Será el último caballero que jamás conocieron los «venideros siglos». Pero tras haber caminado por los campos, buscando siempre poner orden en el mundo, Don Quijote decide marcharse hacia Barcelona, donde seguramente realizaría unas justas. Eso ocurre ya al final de la segunda parte de la obra.

En las afueras de la ciudad, por la noche, Don Quijote y Sancho serán sorprendidos por cuerpos ahorcados en un árbol. Don Quijote, tratando de consolar a Sancho, le dice:

—No tienes de qué tener miedo, porque estos pies y piernas que tientas y no ves sin duda son de algunos forajidos y bandoleros que en estos árboles están ahorcados; que por aquí los suele ahorcar la justicia cuando los coge, de veinte en veinte y de treinta en treinta; por donde me doy a entender que debo de estar cerca de Barcelona[15].

[13] GSV, *p. 37.*

[14] *Id.*, ibíd., *p. 91.*

[15] *Miguel de Cervantes.* Don Quijote de la Mancha, *Nueva edición crítica dispuesta por Rodríguez Marín. Madrid, Atlas, 1948, Tomo VIII, Parte II, Cap. LX, p. 36.*

Según Braudel[16], ningún país presenta mejor imagen del aumento del bandidaje a fines del siglo XVI y comienzos del XVII, que España. Según Pierre Vilar, en ninguna parte de España se encuentra una etapa tan aguda del bandolerismo como en Cataluña, entre 1605 y 1615[17].

Si Don Quijote entiende que aquellos cuerpos son de bandoleros, apenas llegue el alba vendrá un grupo de unos cuarenta bandoleros a rodearlos a él y a su escudero Sancho. El jefe del bando tenía como «treinta y cuatro años, robusto, más que de mediada proporción, de mirar grave y color morena. Venía sobre un poderoso caballo, /.../ y con cuatro pistoletes /.../ a un lado»[18]. Se trata de Roque Guinard —un bandolero que en el *Quijote* aparece con una indiscutible dosis de idealización, como observa Javier Salazar[19]; sin embargo, el famoso Roca Guinarda había caído en la simpatía de toda España y, según cuenta Rodríguez Marín, había llegado a reunir bajo su mando, hacia 1610, como doscientos hombres o escuderos, como aparece en el *Quijote*[20].

Roque es el propio bandido al estilo Robin Hood. Después de haber asaltado a las personas que van por los caminos, trata de practicar la «justicia distributiva» y cada uno de sus hombres recibe lo que efectivamente le toca. Tratando de explicar en parte el funcionamiento del mundo, será el propio Sancho quien concluye: «Es tan buena la justicia, que es necesario que se use aun entre los mesmos ladrones». El grupo tiene una ética propia que debe ser respetada y, a su vez, el código ético se encuentra traducido por las palabras y actitudes del jefe. La figura del jefe, en el caso de ese famoso bandido social, está más para ángel que para diablo o, como dice uno de sus escuderos, «nuestro capitán más es para *frade* que para bandolero».

Si Roca Guinarda conquista la simpatía de toda España, Roque Guinard —como aparece en la obra— fascina a Don Quijote. Observa el narrador:

> Tres días y tres noches estuvo Don Quijote con Roque, y si estuviera trescientos años, no le faltara qué mirar y admirar en el modo de su vida: aquí amanecían, acullá comían: unas veces huían, sin saber de quién, y otras esperaban, sin saber a quién[21].

Dentro de la trayectoria de Don Quijote, Roque aparece en un momento muy especial. El caballero acaba de salir indignado de una venta donde tuvo conversaciones con lectores del falso *Quijote*. Su indignación proviene de las mentiras que sobre él el autor tordesillesco ha inventado. Desilusionado con su historia impresa, Don Quijote busca el camino hacia Barcelona. En una de sus paradas ocurre el encuentro con los bandoleros que lo sorprenden «a pie, su caballo sin freno, su lanza arrimada a un árbol»[22]: un caballero desarmado que, en el fondo, ya no es un caballero. Cuando llega Roque, lo que más le admira es la tristeza y melancolía que encuentra en la figura de Don Quijote. De inmediato percibe que tiene más de locura que de valentía y se alegra mucho de haberlo encontrado después de haber oído tantas historias a su respecto.

[16] *Fernand Braudel.* O Mediterrâneo e o mundo mediterrânico. *Lisboa, Livraria Martins Fontes, 1984, Vol. II, p. 115.*

[17] *Pierre Vilar. «El tiempo del* Quijote» *en* Crecimiento y desarrollo. *Barcelona, Ariel, 1964.*

[18] DQ, *Parte II, Tomo VIII, Cap. LX, p. 38.*

[19] *Javier Salazar Rincón.* El mundo social de Don Quijote. *Madrid, Gredos, 1986.*

[20] DQ, *Parte II, Tomo VIII, Cap. LX, p. 39, nota 4. Cuenta también Rodríguez Marín que por la calurosa simpatía que Roca Guinarda tenía de toda España, el Rey acaba por cambiar por el destierro a Nápoles la pena de muerte que éste había recibido, el 21 de enero de 1611.*

[21] *Id.*, ibíd., *pp. 55-56.*

[22] *Id.*, ibíd., *p. 37.*



Los dos, caballero y bandolero, se admiran mutuamente. Roque confiesa a Don Quijote que cayó en la vida de bandolero por una fuerza que le mueve hacia la venganza, pero junto a ella hay siempre la buena intención. Tratando de combinar sus pecados con la posibilidad de volverse hacia Dios, Roque reconoce que vive en un laberinto de confusiones. Don Quijote en seguida le aconseja algo que podrá quitarlo de esa angustiosa división entre Dios y el Diablo: «Si vuesa merced quiere ahorrar camino y ponerse con facilidad en el de su salvación, véngase conmigo; que yo le enseñaré a ser caballero andante, donde se pasan tantos trabajos y desventuras, que, tomándolas por penitencia, en dos paletas le pondrán en el cielo»[23].

Quien de hecho practicara la buena acción es Roque, que conociendo los deseos de Don Quijote de llegar a Barcelona, trata de escribir una carta a un amigo suyo, pidiéndole que los reciba al caballero y a su escudero en su casa. De hecho, Roque, aunque vive por los caminos, tiene acceso a la ciudad. Las luchas que ocurrían en los campos, en el caso del bandolero, muchas veces significaban una prolongación de disputas entre grupos urbanos.

La admiración recíproca entre Don Quijote y Roque se debe, sobre todo, al hecho de que los dos son movidos por la misma sangre. Don Quijote, con todo su anacronismo, quiere ser un caballero que los tiempos ya no comportan. Un caballero andante conoce los caminos, pero no sobrevive para conocer la ciudad. En verdad, Don Quijote muere en Barcelona. Será ahí donde Sansón Carrasco se disfrazará de caballero de la Blanca Luna y lo desafiará para una batalla que se resuelve en la promesa de Don Quijote de dejar las armas por el período de un año.

Al fin y al cabo, la ciudad es incompatible con la caballería andante y si Don Quijote se encuentra con Roque en las afueras de Barcelona, eso por un lado tiene una equivalencia con el espacio de actuación del bandolero de carne y hueso; sin embargo, por otro lado, desde la perspectiva de la novela, ese encuentro significa una larga despedida de dos épocas. De hecho, en ese solemne encuentro, a las puertas de la ciudad, Don Quijote le deja simbólicamente sus armas al bandolero.

A partir de ahí, de manera más decisiva, Don Quijote parece orientar sus reflexiones hacia el caballero que él, en el fondo, no es. La crisis de certezas invade su interioridad y no le queda otra salida sino la muerte. Pero las dudas de Don Quijote sobre sí mismo y sobre su proyecto no nacen ahí; vale recordar que desde el principio de la segunda parte él empieza a dar muestras de algo que, en sus adentros, lo atormenta. Aunque su fracaso ante la realidad parece ser puramente exterior, la problemática interior del personaje va ampliándose y sus acciones van perdiendo todo y cualquier simbolismo épico. Algo se partió en su interior, y la distancia entre lo que está fuera y lo que se lleva por dentro va haciéndole la vida insostenible.

Llevando consigo también la marca de esa ruptura entre la interioridad y el mundo, Riobaldo traza el camino de vuelta en busca de una reconciliación. Se pone a contar su historia para entender lo vivido. Quiere encontrar lo cristalino de los hechos, el

[23] *Id.*, ibíd., *p. 49.*

«saber definido» —como dice él— pues ya no dispone de los límites de las cosas; su búsqueda camina hacia el encuentro de esa medida:

... eu careço de que o bom seja bom e o ruím ruím, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza![24].

¡Cuánta admiración le causa un tipo certero como Jõe Bexiguento!, un auténtico yagunzo, libre de dudas e incertidumbres, que sabe poner cada cosa en su sitio como la bala que dispara de su rifle en busca del enemigo.

Duro homem jagunço, como ele no cerne era, a idéia dele era curta, não variava. — Nasci aqui. Meu pai me deu minha sina. Vivo, jagunceio... — ele falasse. /.../ para o Jõe Bexiguento, no sentir da natureza dele, não reinava mistura nenhuma neste mundo — as coisas eram bem divididas, separadas[25].

Dividido entre los contrarios que se armonizan a lo largo de su existencia, Riobaldo se dedica ahora a reconstruir sus recuerdos y, como confiesa a su interlocutor, «Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe»[26]. En el dibujo de la memoria, siguiendo el orden que él mismo determina, se confunde el yagunzo puntero con el intelectual que siente y piensa; el hombre que reflexiona, trata de entender al que actúa. Al fin y al cabo, Riobaldo se metió a yagunzo a partir de un cierto encantamiento que le causaron unos versitos que oyó de un yagunzo, en una fría madrugada del mes de mayo. Llaman a la puerta de la hacienda São Gregorio, y el padrino Selorico Mendes y Riobaldo reciben a un grupo de hombres armados —caballeros en guerra—. Estaban luchando por cuestiones políticas y pedían un sitio que los ocultase durante el día para seguir viaje por la noche, apagando las huellas por donde habían pasado. Riobaldo les va a indicar un escondrijo y en el camino, mojándose los pies con la hierba rociada, uno de los componentes del grupo canta una canción —la de Siruiz— que le impulsa no solamente hacia la creación de otros versos sino que también, de manera más definitiva, hacia la vida de yagunzo:

O que eu guardo no giro da memória é aquela madrugada dobrada inteira. os cavaleiros no sombrio amontoados, feito bichos e árvores, o refinfin do orvalho, a estrela-d'alva, os grilinhos do campo, o pisar dos cavalos e a canção de Siruiz. Algum significado isso tem?[27].

Antes de meterse a yagunzo, Riobaldo será, por un tiempo, un maestro que se encarga de enseñar todas las asignaturas a un jefe de bando —Zé Bebelo—: un tipo muy inteligente que tiene el propósito de convertirse un día en diputado.

Además de compositor y profesor, Riobaldo será también lector; lector, en los momentos de descanso, de *Sincler das Ilhas*[28]:

Foi o primeiro desses que encontrei, de romance, porque antes eu só tinha conhecido livros de estudo. Nele achei outras verdades, muito extraordinárias[29].

[24] GSV, *p. 169.*
[25] *Id.,* ibíd., *p. 170.*
[26] *Id.,* ibíd., *p. 78.*
[27] *Id.,* ibíd., *p. 95.*
[28] *Marlyse Meyer en «O que é, ou quem foi* Sinclair das ilhas? (Revista del Instituto de Estudos Brasileiros. *S. Paulo, Universidade de S. Paulo, n. 14, 1973, pp. 37-63) dice que se trata de una novela escrita en 1803, publicada en Inglaterra. Alcanza gran popularidad en Brasil pero, cuando llega, trae ya un ropaje afrancesado hecho por Madame de Montelieu. El héroe de la novela —Sinclair— es un jefe de bando muy valiente que tiene enorme valor en todos los sentidos y luego será excelente esposo y padre.*
[29] GSV, *p. 287.*



Un yagunzo intelectualizado; así será Riobaldo. Un yagunzo distinto de los demás; encuentra verdades en una novela y tiene convicción de que las acciones se inician a partir de las palabras:

> O que eu vi, sempre, é que toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo[30].

Más que Riobaldo, quien trae consigo esa verdad es Don Quijote. Para él, la palabra es anterior a las cosas. El mundo se organiza a partir de los libros y sus criterios son totalmente novelísticos. La palabra para el caballero también será el principio de la acción y todo empieza con el propósito de extender las letras en la vida.

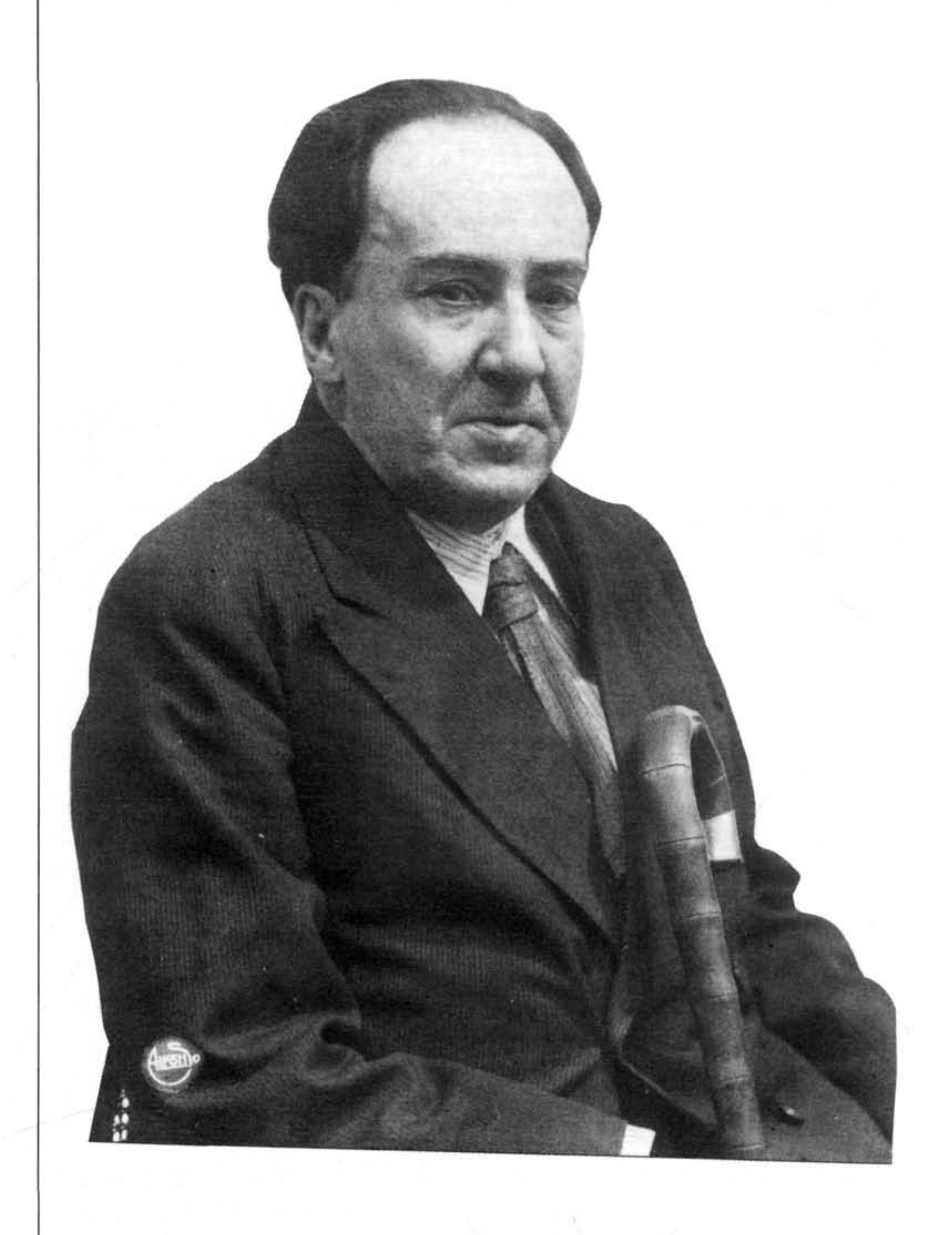
Su trayectoria le muestra que el mundo ya no se reconoce en la unidad. Y no solamente el mundo, sino también él mismo. Desde el día en que Don Quijote se entera de que el libro que cuenta su historia ya circula entre lectores, es como si una escisión se iniciase en su interioridad. Desde el principio de sus andanzas espera que un sabio se encargue de contar su historia en libro. Sin embargo, al encontrarse con sus lectores, a lo largo de la segunda parte, es como si ellos se encargasen de la representación, fingiendo creer que de hecho él es un caballero y, así, la necesidad de luchar y de persuadir poco a poco va dejando de existir. Las dudas del caballero empiezan a atormentarlo y él va perdiendo la deseada seguridad en sí mismo. Las aventuras por las cuales pasa van poniendo en evidencia que él pertenece a las letras y que no consigue conciliarlas con las armas. En el fondo, es uno, pero le gustaría ser otro. Un personaje problemático —no solamente por los sucesivos desencuentros entre él y el mundo, tan evidentes, sino, sobre todo, por la crisis de certezas que va invadiendo su historia—.

Tanto Don Quijote como Riobaldo son intelectuales que tratan de rescatar el sentido de la vida a través de la acción. La trayectoria de Don Quijote lo conduce hacia la pérdida de ese sentido y el encuentro inevitable con la muerte. La aventura de Riobaldo será la de recordar lo vivido que es la manera que él encuentra para tratar de rescatar el sentido de su historia. Al fin y al cabo, son las dudas y las incertidumbres que producen el movimiento dinámico y diverso donde palpitan la vida y los deseos.

M. Augusta C. Vieira Helene

[30] *Id.*, ibid., *p. 137.*

«Madrid ha sabido ser España, España entera, que es la España del gobierno leal al pueblo...»





A vueltas con Antonio Machado

Por razón de no ser un investigador ni un erudito sobre Antonio Machado, y sobre todo porque una invalidez corporal casi me impide escribir, había pensado no hacerlo más acerca del tema. Pero en una reordenación parcial de la parte machadiana de mi biblioteca he tropezado con algunos datos referentes a don Antonio, que han removido mi espíritu en grado suficiente para que me retracte de aquella decisión; y diez meses después de publicadas unas puntualizaciones retrospectivas *(Cuadernos Hispanoamericanos*, n°. 480, Junio 1990) doy salida a éstas, quizá carentes de importancia, pero creo que de relativo interés.

El gratísimo y frecuente manejo de la excepcional edición de Antonio Machado realizada por Oreste Macrí, en cuatro tomos*, me ha permitido encontrar algunos aspectos que pueden motivar situaciones dubitativas y también algún olvido. Es cierto que el propio don Antonio modificó o rectificó sus textos en reiteradas ocasiones. A esto dieron primera publicidad Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre en 1964 (edición de *Obras Completas* de Antonio Machado, Losada, Buenos Aires) en un capítulo denominado «Algunas variantes y actas»; últimamente lo hace Macrí ofreciendo información que nadie antes había tan correctamente y pacientemente agrupado.

I

Empiezo por señalar algunas variantes no advertidas hasta ahora en uno de los escritos sobre «Madrid». El Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad de la República Española publicó en 1937, con el título *MADRID* y en formato muy grande, un *Album de Homenaje a la Gloriosa Capital de la República Española*, cuyo primer capítulo es un escueto manuscrito de Antonio Machado al que siguieron trece extraordinarias láminas debidas a José Solana, Victorio Macho, Miciano, Arturo Souto, Jesús Molina, José Bardassano, Ramón Puyol, José Espert, Julián Lozano, Servando del Pi-

* *Editorial Espasa-Calpe. Madrid, 1990.*

Madrid.

Si Madrid no hubiera sido capital de España cuando estalló la rebelión militar, habría conquistado, en este año de abnegación y heroísmo, la capitalidad que más de tres siglos no han podido disputarle. Y la habría conquistado sin pretenderlo, como se conquistan todas las cosas grandes: aspirando a otras mucho mayores.

Madrid ha sabido ser España, España entera, que es la España leal al Gobierno del pueblo. Luchando sin tregua contra los traidores de dentro y los invasores de fuera, Madrid no tuvo un momento de vacilación, de desconfianza ni de cobardía; ni siquiera tuvo un momento de jactancia en que gritase: ¡viva Madrid! porque siempre ha gritado: ¡arriba el pueblo!

Madrid ha sabido ser más que capital de España y espejo de todos los buenos españoles; porque al defender la causa popular, vierte su sangre por todos los pueblos y defiende el porvenir del mundo.

Valencia 21 Julio 1937

Antonio Machado

(Figura 1)

lar, Francisco Mateos y Eduardo Vicente, con portada de Enrique Climent. Creo conservar el lejano recuerdo de que en las primeras tiradas faltaban las de Miciano, Espert, Lozano y Mateos, pues no entregaron los dibujos a tiempo; en el ejemplar que yo poseo faltan también los cuatro autores, aunque sus nombres aparecen en el índice. Ese escrito de Machado para nada hace mención de las láminas, por lo que no procede considerarlo como un prefacio, sino como un simple elogio del Madrid resistente, que en la publicación equivale literariamente a lo que desde el punto de vista de las artes plásticas significaron los dibujos.

Ese escrito de Machado (Figura 1), al que Macrí, en su bibliografía, da el título de «Introducción», en el original no lleva ese encabezamiento, sino el de «Madrid», asimismo escrito a mano. En la página siguiente aparecen las traducciones del texto al francés, inglés y ruso.



Pues bien, en la página 2196 del cuarto tomo de la edición de Macrí, el texto cuestionado es distinto del que se ve en el manuscrito machadiano que reproduzco. Aurora de Albornoz ya lo había publicado en la forma misma de O. Macrí. En el primer párrafo, hay unas palabras iniciales: «Más de una vez he dicho que ...» que no existen en el manuscrito. Otras, que a continuación subrayo: «leal al Gobierno *de nuestra gloriosa República...*», en el manuscrito del álbum solamente dicen «leal al gobierno del pueblo» (con minúscula la *ge* del vocablo gobierno). En el mismo párrafo la versión que diera Aurora de Albornoz y que repite O. Macrí, reza que «Madrid no tuvo *una hora* de vacilación», y en el álbum dice *un momento*. Más adelante hay un cambio en las conjunciones: «desconfianza *o de cobardía*» y en el manuscrito se escribe «*ni* de cobardía». Una línea después, «ni siquiera un momento», en el otro lugar se incluye un verbo: «ni siquiera *tuvo* un momento». Este párrafo termina en un «¡Arriba el pueblo!», con *A* mayúscula en un texto y minúscula en el manuscrito. Y en el párrafo final surge un añadido: «—la justicia para el pueblo—», que no existía en el álbum. Otro mínimo detalle: no se advierte que el escrito va firmado por Antonio Machado seguido de la fecha, tal como Macrí hace constar en otras transcripciones. De las traducciones citadas nada comenta Macrí.

En la edición de *Obras Completas* que dirigiera mi querido y admirado Heliodoro Carpintero, fiel amigo de la familia Machado, tal bifacético escrito no se recogía. Yo no puedo meterme a aclarar la razón de esas diferencias en los textos, pero sí Macrí.

He pensado que acaso fuera el propio Antonio Machado quien modificara el del prólogo primero, porque le viniera bien para satisfacer así otra petición ulterior, ahorrándose tener que hacer uno nuevo.

Otra ligerísima observación; en la fecha del manuscrito, ¿el 27 no será un 29?. Hay ciertas diferencias caligráficas entre el 7 del día (curvado en su parte alta) y el del año (con dos piquitos). Pero este detalle no tiene relieve alguno, a menos que los días 27 o 29 tuvieran alguna trascendencia cronológica pública o privada de la que no tengo recuerdo.

II

Ignoro las razones por las que en el completísimo estudio de Macrí (1990) y en otros anteriores no se haya recogido el homenaje poético rendido en Soria a Antonio Machado en ocasión de inaugurarse, en 1967, el Parador del Turismo que lleva su nombre. Se publicó, también en gran formato, por el Servicio de Publicaciones de la Dirección General de Información (Ministerio de Información y Turismo que regentaba M. Fraga Iribarne) una *Corona poética en Honor de Antonio Machado* (Figura 2) en la que colaboraron con poemas Alfonso Canales, Victoriano Crémer, José García Nieto, Luis López Anglada, Federico Muelas, Rafael de Penagos, José Luis Prado y Manuel Alcántara, con bellísimos dibujos a pluma de Navarro. Tampoco esta obra



CORONA POETICA
EN HONOR DE
ANTONIO MACHADO

ALFONSO CANALES • VICTORIANO CREMER • JOSE GARCIA NIETO
LUIS LOPEZ ANGLADA • FEDERICO MUELAS • RAFAEL DE PENAGOS
JOSE LUIS PRADO • MANUEL ALCANTARA

(Figura 2)

ni sus autores aparecen reseñados por Macrí, a pesar del gran trabajo que costó a los poetas lograr que se diera el nombre de Machado al Parador, y de que fuera permitida la justa poética, dado el temor que las autoridades franquistas tenían a repercusiones políticas.

Para la omisión de esta cita —algunos de los poemas son extraordinariamente buenos— no puedo aceptar la explicación posible de que sea debida a que el nombre del exministro aparezca como sucintísimo presentador y a que alguno de los firmantes fuera franquista o afín a aquella situación. Lo significativo fue la actuación de los poetas, la calidad literaria de sus aportaciones y el machadismo que el libro ostenta, cuales-

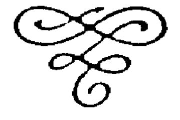
quiera que fuesen otros matices de los homenajeantes. Algunos poemas de esta obra merecerían figurar en cualquiera antología de los mejores machadianos.

III

Hay otra leve omisión bibliográfica, que no menciono, no por el hecho de que en ella se me cite, sino porque tiene valor sustancial en el asunto, tan exprimido, de los criterios religiosos de Machado. Me refiero a la obra del vallisoletano José Jiménez Lozano *Retratos y soledades* en la que se dedican dos capítulos polémicos a Antonio Machado. En el primero, se problematiza su anticlericalismo; y en el segundo, titulado «La aventura religiosa de Antonio Machado» se encuentran serias interpretaciones sobre las circunstancias de éste.

Cuantas consideraciones acabo de hacer, deseo sean comprendidas como un homenaje a Oreste Macrí y su colaborador G. Chiappini, y a los editores Espasa Calpe y Fundación Antonio Machado, gracias a los cuales el paisaje machadiano puede ser ya contemplado desde todas las perspectivas.

Francisco Vega Díaz





James Joyce



Oscar Wilde

Dos irlandeses

Es difícil elogiar estas dos monumentales biografías de Richard Ellmann*, cuyas traducciones españolas han aparecido en poco tiempo. No porque ofrezcan flancos al cuestionamiento, sino por lo contrario: porque reúnen, en inusual coincidencia, las virtudes variadas que propone el género: documentación abundante y rigurosa, buena distribución de las noticias, contrastación de fuentes, ritmo narrativo fluido y coherencia psicológica en el tratamiento del biografiado, gracias a un oportuno e inteligente juego de génesis, contrastes, paralelos y parecidos con otros habitantes de la historia.

En particular, hay dos incisos que considero definitorios para evaluar una biografía de escritor: la hipótesis de personaje y el vínculo, inexcusable pero no mecánico, entre anécdota y obra. El biógrafo actúa, en el primer apartado, como un novelista. Ha de tener un personaje hipotéticamente retratado para desarrollarlo a lo largo del tiempo y de la cadena eventual. Luego, imbricado en este cuento, aparecerá el rostro textual del escritor, en el cual se revelan a la vez que se ocultan sus pasos por el mundo. Adjetivamente, está la cuestión de si el biógrafo ha de hacer crítica literaria, o sea, desmenuzar y opinar sobre aquellos textos. En general, con acierto, Ellmann evita este riesgo y traslada el tema a la recepción de la obra, es decir, a las opiniones contemporáneas que rodean la lectura de la obra misma.

Ellmann ha escogido a dos irlandeses. En algún libro antes conocido, insistió en la nacionalidad y la época de sus biografiados. Son escritores irlandeses que se desarrollan cuando ocurren las luchas por la independencia cultural, intelectual y política de Irlanda. Podría sospecharse que la elección es arbitraria y aún patriótica, pero el tratamiento que Ellmann da a sus biografías desmiente tales sospechas. Estos irlandeses de fin y principio de siglo tienen parecidos más hondos que la superficial coincidencia de nacimiento en tierra de Erín. Al vuelo, hay rasgos definitorios que los perfilan como irlandeses, en tanto partes de una historia peculiar de Irlanda. Su relación con Inglaterra, su distancia insular y su apetencia de cultura continental europea, su necesidad de apego y distancia respecto al terruño, el resultado final que consiste en un sólido y sostenido cosmopolitismo, en un culto de la marginalidad dorada, el exilio y el peregrinaje hacia ninguna parte. Son integrantes de esa legión de «extraterritoriales» cuya radical pertenencia a la literatura del siglo XX ha estudiado Georg

* *Richard Ellmann:* Oscar Wilde, *traducción de Néstor Míguez, Edhasa, Barcelona, 1990. Richard Ellman:* James Joyce, *traducción de Enrique Castro y Beatriz Blanco, Anagrama, Barcelona, 1991. Cf.: John Gross:* James Joyce, *Collins, London, 1971. Carla Marengo Vaglio:* Invito alla lettura di James Joyce, *Mursia, Milano, 1977. Jean Paris:* Joyce par lui-même, *Seuil, París, 1973. David Hayman:* Guía del «Ulises», *trad. de Gonzalo Díaz Migoyo, Fundamentos, Madrid, 1977. Francesca Romana Paci:* Vita e opere di James Joyce, *Laterza, Bari, 1968.*

Steiner. Lo que sigue son unos apuntes hechos en las vueltas y las grietas de estas ejemplares biografías, siempre a propósito de la información dada por Ellmann y su procesamiento al hilo del relato biográfico. Un hombre es todos los hombres y la historia de una vida es la historia de una época. Si se concede a estas premisas una secuela abismal, se puede perder pie y hundirse en el fárrago donde se empantana Sartre al abordar a Flaubert, por ejemplo. Si la imaginación novelística del biógrafo acierta a poner límites formales (en definitiva: poéticos) a lo que cuenta se logran libros como éstos, como el de Mijail Bajtín sobre Rabelais y el de Octavio Paz en torno a Sor Juana Inés de la Cruz.

Wilde es hijo del deseo materno y su imaginario estará siempre sostenido por la referencia que constituye la madre. Hay aquí un campo acuciante para el biógrafo de escritores: abundan, en la primera fila de las letras contemporáneas, los autores que se derivan de esta decisión fundacional materna, aún los que son secundogénitos (es el caso de Wilde) y ello refuerza la figura del *enfant gaté* (preferido y estropeado, vaya ambigüedad semántica), dando por supuesto que el primogénito es depositario del deseo dominante paterno. Conviene recordar a Proust, Thomas Mann, Henry James, Rilke, Antonio Machado, por citar azarosamente.

La madre quiso tener una hija y nació Oscar. De pequeño, lo vistió de mujer y lo hizo jugar con otras mujercitas. Lo definió como «joven pagano» y como «grande, brumoso y ossiánico» (en referencia a Ossián, el bardo celta inventado por Macpherson en el siglo XVIII). La señora se autodefinía a través de su hijo-hija, que encontraba un precoz destino en el paganismo y en la literatura apócrifa de eras remotas.

Oscar y su madre coincidieron en grandes y pequeños detalles: amaban los mismos colores (sobre todo el cortesano escarlata), se quitaban años, se decían descendientes de Dante sin serlo, eran nacionalistas irlandeses, tenían veleidades poéticas (las del hijo más afortunadas que las maternas), se confesaban de naturaleza «rebelde, furiosa y excesiva», proyectaron fundar una sociedad para suprimir la virtud (en esto, Oscar también llegó más lejos), en sus habitaciones siempre reinaba la penumbra, aún a pleno día, amaban los salones, la ropa lujosa y anacrónica y los libros preciosos, quisieron hacerse católicos y no lo lograron nunca.

Oscar opta por el mundo materno porque el padre está presente, pero separado y contrastado con la madre, desde la diferencia de estatura: mister Wilde es pequeñajo, Oscar será gigantón como su mamá. Hombre de ciencia y con una «casa chica» que produce tres hijos ilegítimos, deja en la herencia mental de Oscar este amor a los amores paralelos y clandestinos, así como su inclinación al despilfarro. El buen señor gastó mucho dinero en amantes mujeres, así como su célebre hijo lo haría con muchachos. Oscar no quiso ser padre y, al nacer sus retoños, se alejó de ellos y de su mujer. Repitió y contrastó, quizá, la conducta de su propio padre: aspiró a no ser como él y acabó siéndolo, dejando a sus vástagos en manos de la madre.

Nuestro escritor es irlandés por su relación con Inglaterra. La relación con Irlanda que mantendrá Joyce: un país aborrecible e indispensable. Y, en lugar privilegiado,



el vínculo de ambos con el catolicismo. Wilde fue educado en la Iglesia reformada pero jugó toda su vida a convertirse en católico. A veces justificaba su inercia en este sentido con las palabras de su maestro Ruskin: mi conversión es superflua, pues ya soy más católico que los católicos. Admiraba en el Papa el que fuera el único monarca elegido por Dios pero su visión de Cristo no era dogmática ni tenía que ver con revelación alguna. Cristo era el despertador primaveral de un mundo muerto, una enésima versión de Apolo, el dios solar. En aquel tiempo (el de Wilde), el arte sucedió a la religión en su misión regeneradora.

Si coquetear con la idea de convertirse era un modo de oponerse a la Inglaterra anglicana, escenario de sus triunfos y sus humillaciones, su temprano ingreso en la masonería fue un intento de sintetizar catolicismo y paganismo, sin comprometerse con una obediencia religiosa determinada. La tiara papal y la rosa báquica se reconcilian en el rosacruz masónico, símbolo que también atrajo a un irlandés contemporáneo, William Yeats, otro crucificador de rosas.

En cualquier caso, la veleidad católica de Wilde en tanto irlandés es un truco para distanciarse de la imprescindible Inglaterra, sobre todo del imprescindible Londres, entonces la capital del mundo económico, militar y político que era el universo victoriano. Inglaterra, en cuya lengua (salvo excepcional incursión en el francés) siempre escribió Wilde. No dejan de confundirse con viejas costumbres inglesas las devociones por la Grecia clásica, la Italia renacentista y la literatura francesa. Tampoco, el gran escenario de los Estados Unidos, donde Wilde empieza a convertirse en estrella del espectáculo, figurín del gran mundo y objeto de pullas puritanas. De última, vivió hasta el martirio el conflicto entre el esteta y la sociedad burguesa, a la cual desprecia por filistea pero que le resulta irrenunciable por su dinero y su estatuto de libertades públicas.

Especial interés tiene el estudio que hace Ellmann de la adolescencia estudiantil de Wilde y su retrato de transición que, apenas observado con detenimiento, nos muestra al Oscar Wilde de toda la vida: su aspecto aniñado, su ingenuidad, su timidez, unidos a su insolencia ante los profesores y su mala conducta. Su melancolía por la muerte de una hermana, su acercamiento literario a la homosexualidad a través de los textos clásicos explicados por su profesor Mahaffy, que ejercía de tutor (nunca mejor dicho), su acento irlandés, de baja consideración entre sus compañeros y que le llevaría a perfeccionar una dicción inglesa académica y personalísima a fuerza de «correcta». Ya era, de joven, *dandy* y estrafalario en su aspecto, lo cual completa el perfil del tímido que lucha contra su timidez. No es mal deportista, pero prefiere contemplar los esfuerzos corporales de los otros, tal vez empezando a entender qué tienen que ver esos jóvenes cuerpos con los fantasmas de Platón y Virgilio.

A pesar de su cobertura paganizante, el arte de Wilde es, de partida y de conclusión, cristiano. Lo domina la categoría de la culpa, que no es pagana, la idea de que la vida es deuda a pagar con los dones del arte en forma de tesoros, como en su caso. Un esfuerzo de aurífice, de trabajador minucioso y sostenido, da como producto

la ofrenda al dios del dolor y el remordimiento. Tempranamente se advierte todo esto en sus poemas a la Virgen donde confiesa pecados y vergüenzas.

Si proclamó que nada es bueno si es moderado y sólo se arranca el corazón del bien en el exceso, también sostuvo que «todo exceso, como toda renuncia, lleva su propio castigo». Es decir que, sea cual fuere nuestra elección en la vida, desmesura o dimisión, siempre será castigada por mala, porque es mala la vida humana, nacida del pecado original. En este espacio, el arte es catártico, purificador, porque diseña la máscara, que es la verdad del hombre. En ella (el retrato de Dorian Gray es su cifra) se ven los vicios y las virtudes, la historia de cada quien. Pero no el bien y el mal, que pertenecen, tal vez, a la verdad de Dios, están detrás de la máscara y escapan al alcance humano del arte.

En su vida anecdótica, Wilde pone en escena esta oscilación entre exceso y norma. A los veintinueve años se casa con Constance Lloyd, cuyo traje de novia diseña él mismo (acaso, para sí mismo). Hasta entonces, su única vida sexual ha sido con prostitutas, sífilis incluida. Es de suponer algún escarceo homoerótico con compañeros de colegio, pero Ellmann concluye que no más importantes que los de cualquier vecino. Oscar define a Constance (vaya nombre para una esposa, con el agregado de que el apellido coincide con una compañía de seguros): «la mujer anulada y tierna». Tendrán dos hijos. Esperando al primero, Oscar desea que sea una niña (lo mismo que su madre respecto de él) y el varón que nace se llamará Vyvyan, un nombre andrógino. A los pocos años, y sin estruendo, el matrimonio se deshace.

Retengo el detalle del ropaje. El de la novia y el del novio. Wilde se imaginaba desnudo y horrible, como Dorian Gray en su retrato. Acudía a la ropa como a un talismán que lo embelleciera. O al arte, para que lo hiciera bueno y puro. Su estética es decorativa, sus personajes se ornan y viven en lugares muy ornamentados, sus preocupaciones cotidianas y muchos de sus textos explican la necesidad de alhajar la vida: la casa, en primer lugar. Otro rasgo de no paganismo, ya que el propio Wilde escribió alguna vez: «Para ser griego uno no debe tener vestidos».

El amor al lujo es, de última, amor a la ruina económica y moral. Wilde se prepara para vivir como un rey y acaba mendigando por las calles de París, sin dinero para colocarse unos dientes postizos. Las cosas amadas envejecen y se estropean, matamos lo que amamos, acaso lo amamos porque se nos presenta como víctima. El esteta busca la plenitud en la sexualidad variable que anunciaban los inventores del esteticismo: Baumgarten, Winckelmann, Gautier. Encuentra la sífilis y la cárcel. El amor se paga y el bien se halla en el mal, como el diamante que aparece en la tiniebla de la mina, por decirlo con figura de época.

En esta encrucijada está, seguramente, el secreto del esteticismo wildeano, en su rechazo a toda naturalidad y a cualquier naturalismo. La naturaleza es imitadora del arte y los paisajes son detestables porque están hechos para los malos pintores. Wilde ama especialmente a las actrices (Lillie Langtry, Helen Modjeska, Ellen Terry y, últi-

ma y suprema, Sarah Bernhardt), mujeres que simulan ser otras mujeres y, a veces, histéricamente, ser hombres como Lorenzaccio, Hamlet o el Aguilucho.

La otra salida es el vitalismo, sumergirse en el instante como absoluto, según dictamina Walter Pater, o en la duración de lo puramente cualitativo, el tiempo sin relojes de Bergson. La vida hay que vivirla: ni entenderla, ni teorizarla, ni simplificarla. El detalle es la intervención del lenguaje. Cuando aparece la palabra, desaparece lo inmediato y se abre el doble juego wildeano: lo manifiesto y lo secreto. La vida oculta un secreto, que es el arte. No se vive por ni para vivir, sino para llegar a la belleza que es la imagen perceptible del bien, algo no mundano. La vida bella apenas si es la condición de la bondad, que es la felicidad dada por el placer. Sólo quien es feliz puede ser bueno, en cuanto pierde ese estado de gracia que otorga la inmediatez placentera. Llega la policía, saca al poeta del lecho del placer y lo conduce al tribunal y a la cárcel.

Hay, entonces, una dialéctica wildeana: para conocer una esencia, hay que suprimir, negar lo inmediato, constituir la cosa a partir de su vacío. Otra vez, matar lo que se ama, en un acto de sumisión sádica, una blasfemia que reasegura la presencia de lo sagrado. Es la misión paradójicamente redentora del arte: irrumpir demoníacamente en la regularidad mecánica y tediosa de la vida cotidiana.

Ahora bien; no se logra hacer algo bello intentando hacerlo, con lo cual se alcanza la fealdad de la redundancia *Kitsch*, sino haciendo algo útil y desvirtuando su utilidad. La decoración es, por tanto, el paradigma del arte. Un modelo contradictorio, según se ve, que conserva la tensión dialéctica de su contradicción. Porque el arte no contiene verdades universales, como la ciencia o la religión, sino que es «el baile de la poesía y la paradoja», una tierra donde todo es perfecto y venenoso, ya que sólo es artística una verdad cuyo contrario también es verdadero.

El arte no conduce a la acción sino que aniquila cualquier activismo: es «soberbiamente estéril». Es el impulso que genera la forma y se detiene y se contiene con ella. La vida como momento congelado, éxtasis, mito, joya, monumento, piedra miliar que inmoviliza el flujo de la historia. «Quiero hacer de mi vida una obra de arte», proclamó Wilde, lo cual implica el fundamento de una moral.

Hay un espacio privilegiado en la vida de Wilde donde estos hilos se anudan, tejido precioso o cuerda del patíbulo: la homosexualidad. Ellmann ha investigado con sorprendente minucia el desarrollo wildeano del fenómeno. Wilde adquirió hábitos homosexuales sólo a los treinta y dos años, después de efectuado su matrimonio, por medio de su amigo Robert Ross. Dejó a Constance y se dedicó a formas clásicas, intercrurales y orales, de coito con otros varones. Su obra, acaso por mediación de esta catarsis cargada de referencias paganas, ganó en amplitud estética y crítica. Wilde se reconoció homosexual y recontó su vida: lo había sido siempre, aunque sin práctica, tal cual lo reconocían los demás, a contar desde sus apariencias estetizantes. Y esto contenía implicancias platónicas. El sexo entre varones es bello y estéril, pues las mujeres no son hermosas. Pueden ser magníficas si se visten y enjoyan, pero carecen de

alma y sólo es bello lo que refleja lo inasible, lo anímico. Tal vez se veía feamente femenino a sí mismo, en la lejana y fundacional relación con el ser adorable pero intangible por siniestro, la madre.

La relación con Alfred Douglas lleva esta experiencia a su extremo trágico, el reencuentro con la imagen paterna que bloquea el acceso a la madre, a la divina y amenazante missis Wilde. Douglas es hijo del marqués de Queensberry, un hombre de vida irregular, un boxeador violento y anticristiano. Si se quiere, una réplica del propio Oscar Wilde. Douglas, el dulce y lilial Bosie, realizó con Wilde la fantasía de reparar una mala relación con su padre, chulearlo, hacerle pagar su reconocimiento y, finalmente, enfrentarlo con su doble. Queensberry era paranoico con la homosexualidad, la veía acechar a sus hijos, acaso porque proyectaba en ellos sus propios anhelos denegados. Su segundo matrimonio fue anulado por impotencia.

De algún modo, la asociación Wilde-Douglas buscaba provocar a Queensberry, es decir, a la sociedad victoriana donde la homosexualidad fue tolerada si no se era sorprendido en ella, o sea si no pasaba por el lenguaje. Los amantes buscaron la ruina, el infortunio y el envilecimiento en su historia homosexual, disputándose los chulos y sometiéndose a sus chantajes. Finalmente, el chulaje era la parte maldita del orden social que desafiaban, un instrumento en manos de sus perseguidores. No aspiraron a la felicidad sino al placer, al trágico placer. Se amaban sin apenas tocarse, trapicheando con los *gigolos* de los bajos fondos y las pobres aldeas argelinas.

Wilde pudo escapar a Francia y evitarse la humillación y el presidio. No lo hizo y se expuso al castigo que pronunciarían unos jueces y fiscales educados en colegios donde la homosexualidad juvenil era moneda corriente. No castigaron unos actos, sino una palabra que no quiso anularse en el silencio de la hipocresía, la máscara que es la verdad del hombre. El castigo encerraba la suprema tentación: el martirio que lleva a la gloria, la tentación del arzobispo Beckett en la tragedia de T.S. Eliot. Sometiéndose a la pena, Wilde pudo estigmatizar a una sociedad que detestaba, exhibiéndola ante la intemperie de la historia.

La cárcel es la celda monástica, el lugar que buscó Wilde toda su vida, encerrado en Reading, el lugar *for reading*, una sala de lectura. La vida de otro que asumimos y cuyo escenario es el infierno, desde donde se ve a la gente como es, desde la petrificación del poeta: el arte se vuelve pasión, padecimiento, y el gozo mismo se padece. El encuentro con Cristo, el «Amigo Perfecto», cuyos imperfectos borradores eran los golfillos del Strand y de Biskra. Un lugar de creación, el lugar óptimo donde Wilde redacta sus piezas mayores y donde deja su verbo para siempre. De vuelta en el mundo, recupera sus ropajes y no escribe nada más. Una sucesión de secretos y revelaciones, que conduce de la obra maestra al silencio.

Tal vez, Oscar Wilde murió católico. Comprendió que el catolicismo, religión de santos y pecadores, era la fe inmejorable para morir un hombre como él. Para la gente respetable está el anglicanismo. Unos instantes más tarde, su cadáver estalló en gases y líquidos, la final pedorreta del artista sobre el mundo de los filisteos. Sansón derrumbando el templo.



Hasta aquí, cierta lectura del admirable libro de Ellmann. Para terminar, una anécdota personal. Cementerio del Père Lachaise. Tumba de Oscar Wilde. Un genio alado, un muchacho desnudo con titánicas alas de mariposa. Graffitti por doquier: versos y epigramas del poeta, redactados por manos anónimas y peregrinas. Ramos de flores, insignias de grupos rockeros y de movimientos patrióticos irlandeses. Cartas de parejas gays. No quedan espacios libres. Unos curiosos, tal vez devotos, montan guardia. Y un detalle que yo creía exclusivo del «bronce que sonríe», la tumba de Carlos Gardel en la porteña Chacarita: alguien ha dejado, como ofrenda, un cigarrillo, esperando que el fantasma vuelva por él y siga produciendo y disipando el humo de la vida.

Al contrario que en Wilde, el universo familiar de Joyce es dominantemente masculino. James es secundogénito, pero carga con el fantasma de un primogénito muerto. Se parecerá a su padre, salvo en la paternidad, valga la paradoja. James no tendrá tiempo para ocuparse de su hijo Giorgio y no sabrá qué hacer con su hija Lucia, que acabará encerrada en un manicomio. En lugar de muchos vástagos, como su papá, dejará unas pocas y robustas obras. En lo demás, los datos suelen coincidir: el padre encuentra embriagador el apellido Joyce, de ascendientes tal vez nobles, en tanto Murray, apellido de la madre, «hiede»; es despilfarrador, vive hipotecándose, le gusta actuar en el teatro y cantar; siempre es el dinero de alguien el que acude a sostener una casa de la cual van desapareciendo los objetos, hasta el precioso piano familiar. Penuria de dinero, afición al alcohol, descuido en el aspecto. James vivió mucho tiempo de la ayuda que le proporcionó su hermano Estanislao, o de becas o de mecenazgos: missis Mac Cormick, miss Shaw Weaver. Ser padre es ser reconocido/desconocido por el hijo. En *Finnegan's wake* el padre es un dios en parodia. *Ulysses* resulta, por ejemplo, el vano intento de encontrarse un padre con su hijo. Un padre, Leopold Bloom, que es un hombre sin cualidades, incapaz de convertirse en héroe de epopeya, por más páginas y páginas que le echen, como el Ulrich de Robert Musil.

La mamá apenas aparece en este retrato de familia con artista adolescente. Tal vez esté de posparto o trasteando en la cocina. Silenciosamente, se va transformando en su hipóstasis: la diosa tierra, la Virgen María, la Santa Madre Iglesia, Irlanda.

Como la madre, Irlanda es imposible e imprescindible, lo cual abre las puertas del exilio y condiciona una escritura a distancia: Joyce vive fuera de Irlanda, escribiendo sobre Irlanda, encontrándose con ella en un lugar inmediato (el papel) donde todo es mediato y fantasmal. Su afición a Trieste proviene de que se asemeja a Dublín y no lo es: una ciudad populosa pero pequeña, donde todos parecen conocerse, dialectal, hacinada de extranjeros, impregnada de irredentismo italiano y separatismo respecto a Austria, llena de nacionalistas italianizantes que son, curiosamente, judíos, con un fuerte anticatolicismo socialista. Joyce, irlandés, católico, acaba identificándose imaginariamente con los judíos, los europeos pregriegos, justamente, por su relación vagabunda e insular respecto a la Europa continental.



Católico en tanto irlandés: enamorado del majestuoso ritualismo romano, de humor excrementicio, sexualmente vergonzoso, partidario de una Irlanda independiente pero europea, o sea católica, o sea universal, intentando hallar en el esoterismo teosófico lo que Wilde en la masonería: una religiosidad católica exterior a la Iglesia. La épica europea es, para Joyce, Dante; no Homero, que es asiático. Lo único grande que han hecho los italianos es fundar la Iglesia Romana, «grande como iglesia y como puta». Y aquí tocamos un tema radicalmente joyciano, católico por añadidura, tal vez semítico en sus oscuros orígenes (¿los hay claros?): la ambivalencia de la mujer-madre-patria-iglesia. Prostituta o diosa, nunca es el complemento ni el equivalente del varón. Impregna la visión antropológica de Joyce con obsesiones sexuales: la castidad y la virginidad, la abstención sexual o la presexualidad, que afecta tanto a la mujer como al varón. Bloom, fantásticamente convertido en hembra, será desflorado por los clientes del burdel de Bella. Virgen y frígida, por compensación, señala el camino a la nueva religiosidad del arte, como en Wilde.

Joyce ataca a la Iglesia, pero no puede prescindir de ella. *Ulysses* resulta, en clave esperpéntica, una misa, una misa negra, si se quiere, pero misa al fin y al cabo. La respuesta de Irlanda es diferida: la quema de una edición de *Dubliners* y el hecho de que el país del escritor es el último en mantener la prohibición de *Ulysses.*

El amor y la mujer son, en Joyce, derivados de esta doble herencia familiar: la fijación en la figura paterna y la disuelta y omnipresente figura materna. Los amores joycianos son siempre singulares y están acechados por la posibilidad de la traición. La mujer enamora a Joyce prometiéndole traicionarlo. Cuando está en la cama con una mujer, espera que llegue el otro y lo desplace. La verdadera relación amorosa es con ese otro, un varón activo que intenta emularlo, identificarse con él y, finalmente, competir por la posesión de la mujer intermediaria, la que está entre los dos. La mujer es el lugar del encuentro entre los dos varones. A veces, la ficción joyciana insinúa un enamoramiento homoerótico, como el de Stephen y Cranly en el *Portrait.* Anecdóticamente, Ellmann explica cómo Joyce se enamoró de algunos amigos que acabó viendo como traidores: John Francis Byrne en su juventud y Frank Budgen, en su madurez. Siempre supo que carecían de realidad sexual: el varón no tiene cuerpo, es alma pura que intenta poseer a su alma gemela, a su doble. El amigo es, en *Exiles,* quien desea apoderarse del alma del marido y del cuerpo de la esposa, una mujer que no tiene alma, acaso la Virgen María o un mero animal de fisiología regular, que orina, defeca, menstrua y pare, según la áspera fórmula joyciana. El camino divergente y simétrico de Wilde. Joyce, como su paisano, no hallaba mujeres bonitas ¿Lo eran los varones? ¿Persiguen los fornidos y brutales Boylan y Mulligan a los inteligentes y debiluchos Bloom y Dedalus por el laberinto dublinés? Otra simetría: los amores incorpóreos de Joyce por Amalia Popper, Gertrude Kaempffer y Marthe Fleishmann (vaya etimología joyciana: *Fleisch-Mann:* el hombre de carne). Unas mujeres que ven en Joyce a un alma sin cuerpo. Para corporizarse, según vimos, Bloom delira con devenir hembra.

Cuando el 16 de junio de 1904, nuestro escritor conoce a Nora Barnacle, que será su mujer, está rumiando la teoría de que Shakespeare fue traicionado por Anna Hathaway con su propio hermano y que la identificación fantástica de Shakespeare no es con Hamlet, sino con su padre, un marido engañado. En su propia relación con Nora, la obsesión es la infidelidad de ella y la posibilidad de que sus hijos sean de otro. Nora es la madre, la diosa telúrica que se entrega promiscuamente al colectivo masculino para asegurar la continuidad animal de la vida. Le escribe el 5 de septiembre de 1909:

¡Si pudiera encontrar el nido de tu matriz como un niño hijo de tu carne y de tu sangre, si pudiera ser alimentado por tu sangre, dormir en la cálida y secreta oscuridad de tu cuerpo!

En su poética, encontramos elementos de partida francamente católicos, mezclados con otras fuentes inevitables en nuestra época, pero que hacen de Joyce una suerte de puente gigantesco entre Tomás de Aquino y la línea romántico-simbolista. La síntesis podría ser la figura del artista-sacerdote, que hace del pan cotidiano una materia eucarística. El punto de partida, la idea tomista de que la cosa existe fuera de nosotros, perfectamente constituida, que es un dato, un don, y que alcanzarla, rompiendo el velo de las apariencias (por medio de una re-velación) conforma una epifanía, fiesta y liturgia de los dones. La Misa de los Reyes Magos. Ello produce una emoción estática, que alza al hombre desde la tierra que genera y oprime (la madre) hacia la cúpula celestial, clave de bóveda del universo como orden (el padre). Y ésta es también, una idea del Aquinate: la belleza no está en el objeto, no es un atributo de la cosa supuestamente bella, sino en el sentimiento de placer que experimentamos al contemplarla (en lo cual coincide Joyce con la teoría de la *Einfühlung*, en boga a fines de siglo). Precisamente, en uno de sus exabruptos, Joyce descalifica de un plumazo a la entera literatura francesa por responder a todo lo que desvía del Reino de Dios: la elegancia, la cocina, el baile y el análisis.

Pero, en el puchero joyciano, estos anacronismos ilustres se ¿compaginan? con aportes más cercanos. Ante todo, en la figura del artista como vagabundo, como apátrida o judío errante, irlandés expulsado para siempre de su patria, que es propia del romanticismo. Más aún: en clave de romanticismo ya tardío, bodeleriano, de artista *clochard* o *ciruja*, según la germanía que se prefiera, que contempla la vida como una fiesta burguesa en la cual se lo aguarda en vano, o a la cual él sospecha no estar invitado.

También romántica es la disolución de los géneros por efecto de la parodia, que es característica de toda su obra. No sólo en lo evidente sino en textos como el *Portrait*, concebidos como un ensayo y resueltos como narración que simula un libro de memorias. La deformación paródica se convierte en una especie de armonía suprarracional, cuyo modelo es la música. Más romanticismo. Una prueba es la construcción en forma de fuga del episodio de las sirenas en *Ulysses* (número once del esque-

ma Linati) y la observación de Nora en el sentido de que Joyce debió dedicarse a tenor y no a novelista.

El romántico viaje del alma por tierras extrañas se transforma, a veces, en vuelo, en viaje de altura sobre la tierra de los hombres. Stephen (etimológicamente, el que lleva la corona) es Dédalo, inventor del laberinto, que es la vida de la ciudad mirada desde lo alto, un laberinto recíproco, una construcción ovillada y hermética, que muestra a los hombres los senderos auténticos, los íntimos, o sea los que no llevan a ninguna parte. Un simulacro teatral y romántico del «camino de perfección», propio de la epopeya clásica. El Ulises joyciano no vuelve a Itaca donde el padre lo reconoce como heredero, sino a refugiarse, como un niño, en el regazo de la promiscua Molly, la *molle,* la blanda cobija maternal. Como Bloom, el artista joyciano carece de patria, o sea de tierra del padre. Su vagabundeo busca una lengua que las contenga a todas, el esperanto de *Finnegan's wake,* la lengua que nadie habla y que, por lo mismo, tampoco es materna. La lengua adánica, si se quiere. O un truco para no escribir en el idioma de los ingleses. Una tierra de utopía, ese tercer mundo del arte donde cuerpo y alma no se distinguen. El mito, o sea lo ordinario, materia de la que se ocupan los escritores, en tanto que de lo extraordinario tratan los periodistas. Con la promesa de liberar el ritmo en el poema, según el dictamen simbolista, y la libertad esteticista, la de Wilde, que descarga al arte de toda misión inmediatamente moral o pragmática.

En este lugar puntual conviene volver a un paralelo entre nuestros dos irlandeses. Wilde, ejemplo en cierto modo eminente del artista mundano, está obligado a contemporizar, a decir cosas a sus contemporáneos. Es el artista consultado por la sociedad, aunque sea para fustigarse en sus lacras morales a través de la paradoja y el epigrama. Es el artista notorio, tenido en cuenta. Anatole France, Emile Zola, Thomas Mann, Romain Rolland, H.G. Wells y un largo etcétera de la época. Por eso, Wilde se interesa, aunque a su manera, por la política. Es un progresista, por ejemplo, que cree en la creciente afirmación del individuo frente a la autoridad como posible fórmula del progreso (o de la reacción, en sentido contrario). Lo propio del hombre es fijarse sus propias metas, valga la redundancia, sin aceptar imposiciones externas. Hombre es el individuo fiel a su «naturaleza», traduzcamos por «deseo». Una sociedad bella en una sociedad de individuos libremente deseantes. El culmen del liberalismo, lo que Wilde entendía por socialismo. Por eso le gustaba el libertarismo aristocrático de los nihilistas rusos, que mataban a los nobles, sus iguales. Wilde era republicano, independentista y, cómo no, una vez más, antibritánico. Su sociedad establecería el derecho al disenso constante, característico del arte. El artista y el nihilista son mártires sin fe, ambos mejoran insensiblemente la moral de los otros, pues la vida bella es el modelo de la vida buena. De algún modo, su socialismo es una «sociedad bella».

En cambio, Joyce, el incomprendido, el oscuro, el difícil, vive encerrado en su mundo mítico, atemporal, y presta escasa atención a la turbamulta política del exterior, tan movida y dramática en aquellos años. Es individualista pero asocial y su atención

a lo ordinario le hace huir de los grandes acontecimientos y las grandes personalidades. Lee en el periódico sólo la página de sucesos. Tal vez se sintió cómodo en la Trieste dominada por el imperialismo liberal de los austriacos. Hacia 1906 sufrió un pasajero interés por los debates del partido socialista italiano, simpatizando mucho con Labriola y muy poco con Ferri, que se acercaría luego a Mussolini. Entre sus innúmeras lecturas había autores libertarios y, obviamente, Nietzsche. De Marx conoció la primera frase de *El Capital*. Las guerras, el fascismo y el comunismo parecieron resbalarle. En Suiza podía prescindir de estos engorrosos detalles de su tiempo. Cuando la sublevación irlandesa de 1916, le preguntaron si daría su vida por Irlanda y contestó con otra pregunta: «¿Daría Irlanda su vida por mí?». Vagamente, Joyce era un anarquista, cuyo modelo de conducta eran el monje y el soltero: todo Estado es destestable porque concentra, en tanto el hombre es un animal excéntrico. Por otra parte, su visión de la historia es circular y nada nuevo pueden aportar los años, como no sean deformaciones de los mitos originarios. La historia del mundo es un *Fin-again-wake:* un nuevo despertar del fin, un eterno retorno.

Navegante borrachín y feliz en las alturas del mito, Joyce es muy poco hombre de su tiempo, en el sentido antes explicado. Ello permite entender su misoneísmo indiferente, curioso en un escritor que ha aportado tantas novedades técnicas a la literatura contemporánea. No le gustaban las ciudades, hemipléjicas o paralíticas. Ni el cine, aunque fue arruinado empresario de la sala *Volta*, en Dublín. Detestaba la literatura alemana tanto como la francesa. En poesía, no pasaba del delicuescente Swinburne, al cual se parece a menudo. Le importaba la música moderna, sólo en teoría, pues amaba la ópera italiana, las romanzas de salón y las baladas irlandesas. Bach había hecho degenerar la polifonía clásica de Palestrina, impregnada de verbalismo medieval. Wagner, obviamente, era despreciable. Cuando estuvo en Zurich no se enteró de la naciente vanguardia dadá (1915). La pintura, en general, le dejaba indiferente, salvo los retratos, por lo que tenían de referencia. De sus contemporáneos admiraba a su amigo Italo Svevo, y poco más. Con Proust hablaba de recetas de cocina y con Le Corbusier, de dos periquitos que acababa de comprar. Como dice Gross, su visión del mundo se cristaliza en 1914, su obra maestra en 1904 y su política prescinde de totalitarismos y guerras totales. En rigor, lo que Joyce admiraba era la proliferación de detalles convertida en monumento: las catedrales góticas.

Lo más sorprendente es que, habiendo trajinado tanto con y contra las palabras, su filosofía del lenguaje fuera tan arcaica. Joyce era un realista sustancialista, lector de Santo Tomás, que creía en los tres aspectos tomistas de la belleza: integridad, consonancia, claridad. Unas cualidades que raramente podemos rastrear en sus obras características. Creía, además, en algo que nadie aceptaba ya desde el romanticismo: la correspondencia entre las palabras y las cosas. Por eso intentó hacer el lenguaje de lo no dicho, el monólogo interior, hasta sus mínimos e imposibles detalles. Un inventario del universo como el que pone en irrisión Borges en *El Aleph* (Borges, que se negó a traducir a Joyce). Ignoraba que no hay discurso de lo simultáneo, pues

el lenguaje es siempre sucesivo, y descifraba los sueños con claves alegóricas, como en la Edad Media. En sus momentos de crisis, cuestionaba al Aquinate desde Giordano Bruno, como en los umbrales del barroco: un mundo único y centrado daba lugar a un universo plural, infinitamente infinito, descentrado.

Ahora bien: convengamos en que, sin este bagaje de antigüedades, nadie habría escrito *Ulysses* ni *Finnegan's wake*, dos libros intratables e imprescindibles de nuestro siglo, que es, pobrecito él, como decía Ortega, muy contemporáneo y muy poco moderno. Joyce pertenece a este siglo que ha contemplado colosales viajes interplanetarios y no menos colosales espectáculos de primitivismo político. En ese sentido, mal que le pese a Joyce, nuestro (su) tiempo sirve para explicarlo. En clave de cambalache, de mercado de pulgas de la cultura, de Rastro dominical donde podemos parodizar una pesadísima herencia cultural que nos resulta muy difícil continuar y de la que no podemos tampoco descargarnos, porque somos sus hijos. Como pasa en el vínculo materno-filial de Irlanda y James Joyce. Nuestro escritor tuvo la ventaja de la intemperancia, y así es que del siglo XIX sólo rescata a Tolstoi, d'Annunzio y Kipling, porque eran hombres «con ideas fanáticas sobre religión o patriotismo». No rescata a Ibsen porque es su grande y obvio maestro, el épico y el trágico de la gente ordinaria, al cual leyó con devoción y tuvo de referencia ante (contra) el teatro posterior.

Ulysses ocurre el día en que Joyce conoció a Nora, es decir, cuando ocurrió en su imaginario lo opuesto a la «historia normal» en la novela familiar del neurótico corriente, llamado ser humano. En ésta, el padre se interpone entre el hijo y la madre. En la novela particular de Joyce, la escena se desmonta y se cuenta paródicamente: la madre se interpone entre el padre y el hijo, que empiezan a deambular por el mundo sin encontrarse, como Bloom y Dedalus en la obra de Joyce.

Igualmente, el texto joyciano es la enésima versión paródica de la *Odisea*, a partir de que Ulises, como dirán Adorno y Horkheimer, es el héroe emblemático de la modernidad, el que derrota e instrumenta a la naturaleza y a las intimidantes potencias sobrenaturales por medio de la razón. Un héroe ilustrado que funda la épica occidental a partir del silencio, la astucia y el exilio (cf. Romana Paci). Desde un siglo antimoderno, malamente moderno y aún posmoderno pero, eso sí, contemporáneo, Joyce parodiza la epopeya de la modernidad. El pasado deja de ser historia continua y deviene una fluida sucesión de presentes, el río de la memoria proustiana que cabe en una taza de té. En esta imposible reedición de una suma medieval, la persona compuesta de personas (como los anfitriones angélicos del Aquinate) desdibujan la imposible historia del mundo, el otro río, el Liffey de *Finnegan's wake*. Todos los hombres son el mismo hombre según se ve en el sueño. Todas las historias son la misma historia, según se ve en el mito. Y la realidad (lo dirá Samuel Beckett comentando a Joyce) es un paradigma, la ilustración de una regla igualmente existente e inefable.

Blas Matamoro

CARTAS DE AMÉRICA

CARTAS
CARTÂIS
LETTRES
LETTERS



Carta del Perú

Sobre dos maneras de encorsetar la poesía peruana

Tal vez tuvo la culpa la contagiosa fiebre antológica de los pasados años, o tal vez el afán clasificador de un ya olvidado primer nombrador, tal vez la apresurada nota de un periodista, tal vez la necesidad de promoción de oscuros personajes; lo cierto es que desde hace algunos años, en el Perú, algunos preconceptos vician la apreciación y la consideración de la evolución de nuestra poesía, habiéndose convertido en un lastre que, tras ser arrojado por unos, es recogido por otros para ser usado como trampolín o como punto de apoyo. La falta de imaginación y de pensamiento crítico siempre encuentran adeptos numerosos. Me refiero a los términos «generación poética» y «poesía femenina» que, tal como se les aplica, son muestras de extremo facilismo y arrastran, además, una serie de dudosos condicionamientos.

Se trata, obviamente, de rótulos. Pero, ¿por qué se rotula si no es para colocar lo etiquetado en un compartimento donde se le fija y no se le cuestiona más? ¿Y quiénes y para qué rotulan si no son los vendedores de mercancías y de ideas? No es mi intención invalidar el concepto de «generación» ni desconocer que las mujeres escriban poesía, pero sí echar por tierra la vinculación de las generaciones literarias, o artísticas en general, a décadas, y rechazar que la poesía sea un género divisible en subgéneros de acuerdo al sexo del autor.

La relación entre generación y década en la poesía peruana puede tal vez remontarse a los años 50, aunque la erosión de este nexo se hace evidente mucho después. El membrete de «poesía femenina» es, en cambio, un absurdo más reciente. La denominación de «generación del 50» no comprendía únicamente a poetas, aunque gran parte de éstos, siendo aún muy importantes, parecen representarla mejor; incluía también a narradores, historiadores, antropólogos y críticos que se dieron a conocer por aquellos años sin que necesariamente formaran un grupo sólidamente integrado. Por otro lado, la determinación del año 50 fue una convención que no tuvo demasiado que ver con la producción literaria, pues varios de los escritores incluidos habían publicado ya en la década anterior (Eielson, Sologuren, Salazar Bondy). Más allá de cualquier consideración actual sobre la oportunidad o no de dicha denominación, hay que señalar que lo que no se pensó entonces es que se instauraba la costumbre de marcar el inicio de cada década como el punto de partida de una generación diferente.

Lo que ha sucedido en la década pasada y en esta que apenas comienza ha sobrepasado los límites: en el año 1980 se hablaba de los poetas de la generación del 80 y en el año 1989 se anunciaba la aparición de la generación poética del 90. Como en todo esto parece haber una suerte de competición por la primicia, no sería de extrañar que a mediados de esta década se empiece a hablar de los poetas del 2000. Lo que la fuerza de la mala costumbre exige a comentaristas y críticos literarios es el oficio del cartomántico, el desentrañamiento del futuro antes que el análisis de los datos concretos que va dejando lo que se vuelve pasado. Aunque no faltan comentaristas que intervienen en este juego con verdadero placer y deseo de lucimiento. De otra parte, si el Perú es un país tan imprevisible ¿cómo pueden preverse las características de su poesía?

Los privilegiados por este orden de cosas resultan ser aquellos cuyos nombres aparecen vinculados a alguna publicación a comienzos de década; de ese modo, queriéndolo o no, se convierten en cabeza de serie y disfrutan —o sufren— durante más tiempo un reinado impuesto. Es lo que ha sucedido en la década del 80 con Eduardo

Chirinos (1960), o con José Antonio Mazzotti (1961), sin que al mencionarlos por este hecho pongamos en duda el valor de su poesía. En todo caso, esta representatividad es señalada por otros. Es también lo que viene ocurriendo con poetas más jóvenes a quienes se les está convirtiendo en figuras paradigmáticas de los años 90, cuando aún no han alcanzado a proyectar su trabajo poético; por ejemplo, Luis Fernando Jara, Montserrat Álvarez, Julio del Valle, Daniel Salas. Una manera tal de concebir las generaciones literarias se halla trabada no sólo por el determinismo de la década, sino por el hecho de suponer que los veinte años es la edad ideal para que un poeta se manifieste o nazca a la luz pública; los poetas que se den a conocer a edad más avanzada o que tengan veinte años hacia finales de década quedan un tanto al margen de este ordenamiento, son un problema que no se resuelve, a menudo se les deja de lado, o se les pone en uno y otro grupo, o se les apunta como elementos de tránsito. Lo que prevalece es el interés por lo exterior o lo anecdótico y no aquello que realmente debe fundamentar una clasificación generacional: la apreciación de la poesía misma y de los diversos elementos que intervienen en ella, la variación de las voces y sus aportes.

Los años 60 trajeron aires nuevos a la poesía peruana, eso es indudable. Ese mismo año publicaba su primer libro Antonio Cisneros, con seguridad el poeta más destacado y de mayor gravitación de ese entonces y aun después. Con él y con Rodolfo Hinostroza, principalmente, llegaba la influencia de la poesía en lengua inglesa que no había tenido antes la significación que tuvieron la española y la francesa. Había, pues, una base sobre la cual establecer una diferencia respecto a la forma de expresión de poetas surgidos antes, aunque paralelamente a escritores como los mencionados existieran otros cuyas obras establecieran continuidad estilística respecto a algunos de la generación del 50 y que a su vez mantuvieran el contacto con una tradición literaria que no era la anglosajona (Javier Heraud, César Calvo, Marco Martos). Se daba, entonces, una dualidad en la que empezó a tipificarse como «generación del 60».

También se habló y se continúa hablando de la «generación del 70». Ese mismo año irrumpió un grupo, con manifiesto y todo, el «Movimiento Hora Zero», cuyos afanes de diferenciación y de parricidio hicieron que no se pusiera en duda la idea del surgimiento de una generación. Pero este movimiento se deshizo en 1973 y no todos sus integrantes perduraron, salvo nombres como Enrique Verástegui, Jorge Pimentel, Jorge Nájar y acaso Juan Ramírez Ruiz; tuvo una forzada segunda etapa en el 77 con nuevos adeptos, pero su discurso había dejado de tener vigencia. Lo cierto es que, aunque Hora Zero luchó por una posición dominante, existieron otros poetas no identificados con él e, inclusive, otros grupos como el llamado «La Sagrada Familia», surgido a mediados de la década y que, sin pretensiones absolutistas, tuvo presentaciones, fomentó publicaciones y hasta tuvo enfrentamientos con Hora Zero. A él pertenecieron entre otros: Edgar O'Hara, Enrique Sánchez Hernani y Carlos López Degregori, quienes siguen produciendo. En todos estos casos la ilusión de las generaciones por décadas parecía justificarse, a pesar de algunas dificultades. Pero ¿dónde colocar, por ejemplo, a poetas como Abelardo Sánchez León (1947), o como José Watanabe (1946), que trabajan aisladamente obras de reconocida solidez? ¿O cómo enfrentar la figura de un poeta como Roger Santiváñez (1956) que ha querido participar y conducir grupos de vanguardia en los años 70 y 80? Como vemos, el patrón no resiste algunos cuestionamientos. Y éstos no serían todos.

La confusión persiste en los últimos años al hablarse de «generación del 80» y «generación del 90», y pretender varios de los que se consideran sus integrantes o actúan como sus portavoces que sus escritos difieren masivamente de los de décadas anteriores y son un paso adelante en el marco de nuestra poesía. Sabemos, sustentados por la experiencia vital, que no hay avance sin mirada atrás, sin reconsideración de lo vivido aun por otros, y esto vale también para los «nuevos» poetas. Desde la corta distancia en que nos podemos situar y teniendo en cuenta que nuestro campo visual es restringido por razones obvias (imposibilidad de conocer todo lo escrito por los jóvenes que protagonizan estos momentos, todo lo leído en recitales o publicado en revistas, efímeras por lo general, de Lima y provincias), podemos intentar esbozar unas apreciaciones parciales a partir de los poetas más mencionados. Como ha ocurrido antes, no existe uniformidad expresiva y mientras unos optan por productos equilibrados, en apariencia más procesados, otros se insertan en el caos social y «dicen» de un modo más espontáneo y violento. De cualquier manera, ambas mo-



dalidades extremas de expresión dan cuenta de vivencias personales y colectivas, son respuestas a la compleja trama de los acontecimientos del país y revelan el desconcierto resultante; también son indicadores de la forma como ha sido asimilada la herencia literaria. Entre los primeros, mayoritariamente cultistas y abiertamente intelectuales, preocupados por «decir bien», hay una aceptación de la gran tradición poética occidental y de consagrados poetas peruanos vivos, como Eliot y Pound, o Westphalen, Eielson y Sologuren; pero sus realizaciones poéticas se mantienen en la huella trazada por los del 60 sin intentar rupturas. Los segundos se sumergen en la marginalidad, deciden vivirla o proceden de ella, y el lenguaje con el cual se expresan está más cerca del callejero; sus referentes provienen más de la cultura popular que de la literatura y, a sabiendas o no, evocan la experiencia de Hora Zero sin repetir su cohesión grupal. Un referente que aproxima extrañamente unos a otros es la música popular en lengua inglesa.

La poesía peruana podría estar en una vía de redescubrimiento de su proceso y de asentamiento, de revisión y reorientación que nadie puede asegurar cuánto durará. Eso está en manos de sus poetas y ni siquiera únicamente en las de los más jóvenes; mientras unos siguen buscando, otros pueden haber encontrado en silencio su camino, no hay salidas unánimes. No es este el espacio destinado al estudio y replanteamiento de la visión de la poesía peruana en los últimos cincuenta años, por el cuidado y extensión que éstos supondrían, sino el de indicar lo empobrecedor de un punto de vista, el de la identificación de generación y década. Pero sí es el momento de señalar la necesidad de que se investigue con las suficientes claridad y seriedad críticas y que se eluda cualquier tipo de simpatía o antipatía personal con grupos y autores, o cualquier intento más o menos consciente de aprovechar la ocasión para asegurarse un lugar conveniente. La increíble eclosión de voces poéticas en este país tan conflictivo y desigual así lo merece.

Otro punto de vista limitante, y también aislante, es la consideración de la existencia de una «poesía femenina», especie de capítulo aparte que algunos asombrados descubrieron durante la década del 70, manoseándolo hasta el cansancio y provocando que muchas de estas mujeres poetas rechazaran ser llamadas poetisas. El afán de distinguir, de separar, ha partido mayoritariamente de escritores hombres que, por lo general, no tomaban conciencia al hacerlo de que era ésa la mejor manera de poner distancia en vez de resaltar para integrar, o de revelar una oculta dificultad para aceptar e incorporar a la mujer al trabajo poético; ella, que fue por demasiado tiempo «objeto» de sus ensoñaciones poéticas. En la actualidad, no son pocos los estudiosos peruanos y extranjeros, incluso los más serios que no hablan de poesía femenina, que se hallan interesados en analizar el fenómeno del estallido de la literatura escrita por mujeres, no sólo en el Perú sino en otros países.

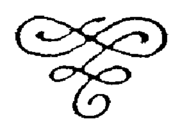
El asombro arranca por el tema (la sexualidad femenina) que algunas escritoras decidieron poetizar abiertamente. Recordemos a la casi mítica Maria Emilia Cornejo (1949-1972), suicida y por muchos años inédita en libro, señalada con frecuencia como anunciadora de esta vertiente; hoy, editada ya la obra que dejara, la valoración de ésta se hallará menos condicionada por su trágica muerte. A partir de entonces y por un tiempo, los comentaristas y antologadores buscaron de preferencia ese tema en la poesía escrita por mujeres y, seguramente, al lado de aquellas que enfrentaban el asunto de manera auténtica hubo otras que lo utilizaron para lograr un rápido reconocimiento. Pero esto es lo de menos, a los oportunistas el tiempo los diluye.

El considerable aumento de la presencia femenina en la poesía, y en otras expresiones artísticas, responde a la maduración de un proceso mucho más largo en el que la mujer va dejando de lado su tradicional y restringido papel social para aumentar su participación en diversos medios profesionales. No era extraño, pues, que también dejara de escribir a escondidas y que decidiera hacer oír su voz. Pero pretender que por ello la literatura deba disponerles un apéndice y los críticos analizar su escritura por separado, en función de un «yo» femenino (que, para la poesía, es primero un «yo» poético), o del nacimiento de su expresión de una supuesta marginalidad (que de probarse para todas las poetas sólo sería una de varias formas de marginalidad en este país), es una aberración que tal vez responda a los rastros de un comportamiento ancestral de dominación, por el que el sexo masculino desarrolló mucho más sus posibilidades expresivas, ejerció el poder a través de ellas y, además, tomó la iniciativa de expresar a la mujer misma.

¿Cómo aceptar con tranquilidad y buen humor el verse ahora reflejados por las mujeres?

Cualquiera que sea la interpretación más adecuada del origen de esta absurda etiqueta, la poesía que escriben mujeres peruanas de distintas edades tiene la suficiente madurez como para ser incluida en el conjunto de nuestra literatura. Pensemos en la diversidad que habita tras estos nombres: Blanca Varela, Carmen Luz Bejarano, Cecilia Bustamante, Yolanda Westphalen, Sonia Luz Carrillo, Carmen Ollé, Enriqueta Beleván, Inés Cook, Gloria Mendoza, Giovanna Pollarolo, Patricia Alba, Mariela Dreyffus, Rocío Silva Santisteban, Rossella Di Paolo, Magdalena Chocano, Dalmacia Ruiz Rosas. Su poesía debe ser estudiada en el contexto en el cual cada una produce, es decir, considerando los factores personales, sociales y literarios que intervienen en ella. Ningún hecho literario, complejo de por sí, debe ser mirado con anteojeras ni reducido a su mínima expresión.

Ana María Gazzolo



Carta de Venezuela

Cine venezolano: ¿una muerte anunciada?

El premio como «Ópera prima» otorgado en el último Festival de Cine Ibérico y Latinoamericano de Biarritz al largometraje venezolano *Jericó*, de Luis Alberto Lamata, y el interés suscitado por la misma película en el Festival de San Sebastián —lo que se suma a 15 galardones obtenidos en Venezuela y uno en el Festival Latino de Nueva York— han vuelto a subrayar el atractivo potencial de esta cinematografía, al menos en algunos de sus títulos, y la necesidad de que sus obras alcancen las pantallas internacionales de manera más sostenida que su puntual aparición en determinados festivales o ciclos.

Pero también el hecho de que su director, Lamata, sea un exitoso profesional de las telenovelas, capaz por lo tanto de no vivir del cine y permitiéndose exclusivamente hacer los filmes que desea (hasta ahora, tres cortometrajes de ficción y el largometraje mencionado) trae de nuevo a colación la divergencia entre ambos medios.

Tal como escribía José Agustín Mahieu en el n.º 484 de esta misma revista («Diez años de cine latinoamericano»), los enemigos de nuestro cine son comunes: el difícil acceso a las pantallas —las nacionales, en primer lugar—

y el escaso y errático financiamiento, ante la creciente indiferencia del Estado.

Estado que intervino a todo lo largo de lo que se ha llamado «nuevo cine venezolano», desde comienzos de la década del setenta, apuntalando una incipiente industria que, en este país, tiene un «techo» fatal de un millón de espectadores, por lo demás apenas alcanzado por sólo *dos* películas nacionales, con lo que la inmensa mayoría de los largometrajes de ficción resultan pura y simplemente deficitarios en caso de depender únicamente de los ingresos en taquilla. De ahí que los créditos, subsidios y premios en metálico de diversas instancias estatales hayan permitido, hasta finales de los ochenta, mantener en funcionamiento la maquinaria cada vez más costosa de ese arte inevitablemente bifronte (cultural e industrial) que es el cine.

Resulta dolorosamente irónico que el «techo» del cine venezolano sea apenas el «piso» de las telenovelas: el millón de espectadores es considerado un mínimo para que las «culebras» melodramáticas continúen prolongando sus fatídicos anillos en la pequeña pantalla, o se les corte rápidamente la cabeza por su bajo *rating* (medición mediante encuestas de la teleaudiencia, verdadera obsesión de los ejecutivos de TV, siempre en encarnizada lucha), en base a muertes precipitadas, súbitas revelaciones (quién es el padre, la madre, el hijo, la hija, el hermano o la hermana ¡a punto de incesto, ay!, de quién) y bodas fulminantes.

Ironía que se explica, claro, en términos económicos (¿infraestructurales? ¿o ya no se dice?). Una telenovela venezolana, íntegra, tiene un costo de producción de medio millón de dólares, en promedio, para generar unos 6 millones y medio de dólares gracias exclusivamente a sus ventas en el extranjero (millón y medio en Estados Unidos, 2 millones en América Latina, 3 millones en Europa, nuevo e insospechable mercado del «género»). Tanto como decir 6 millones y medio de dólares de ganancia, pues el costo inicial ya ha sido amortizado, y ventajosamente, en la propia Venezuela. Rodajes cada vez más rápidos (hora y media de material aprovechable por día: el equivalente de dos capítulos de 45 minutos) contribuyen al abaratamiento de la «cosa» (y al *stress* de todos los que trabajan en ella): un objeto cada vez más fabril.

Mientras que la filmación de esa hora y media —duración normal de un largometraje— en cine, durante 3-6 semanas de rodaje, si no más, cuesta un cuarto de millón de dólares promedio, casi nunca recuperables por completo.

Se entiende, entonces, desde una perspectiva meramente financiera, que el país produzca anualmente unas 1.650 horas de telenovelas contra ¿cuántas, por Dios? de cine. Y digo ¿cuántas? porque el número de películas venezolanas no ha hecho más que disminuir en los últimos tiempos. Sumando cortos, medios y largometrajes de ficción (el documental, por su parte, agoniza), no deben de ser más de 20-30 horas anuales, en una curva francamente errática.

Veamos los estrenos de largometrajes nacionales, siempre en el campo de la ficción que es, fatalmente, el cine «de verdad». Tendríamos un tímido crecimiento al comienzo de la década de los ochenta (1980: 7 filmes; 1981: 5; 1982: 7; 1983: 8), un verdadero *boom* en su centro (1984: 16 filmes; 1985: 14; 1986: 15; 1987: 13) y un descenso posterior (1988: 10; 1989: 2).

En cuanto a los noventa, la década se inició con 4 estrenos, repuntó —haciendo coincidir películas filmadas desde finales de los ochenta— en 1991 con 12, se espera temible para el 92 con, quizás, *una o dos* películas que logren ser concluidas y exhibidas.

Mientras tanto, se han espaciado o simplemente extinguido los festivales de cine nacional; las salas de cine han disminuido a la mitad (de 600 quedan 300) y, ¡después de 20 años!, el Congreso no acaba de aprobar una Ley de Cine ya cubierta de polvo.

Mucho —casi todo— ha tenido que ver esta crisis, verdadera «muerte anunciada» de nuestra cinematografía, con el desinterés del Estado: una ausencia de política económica respecto al sector que ha llegado a convertirse en una decidida política de ausencia. Así, el Fondo de Fomento Cinematográfico (FONCINE), creado en octubre de 1981 como ente financiador de dicha industria, ha llegado prácticamente a la parálisis dado su presupuesto progresivamente reducido. La irrisión se alcanzó en 1991, al comunicarse que FONCINE contaría sólo con 10 millones de bolívares (algo menos de 170.000 dólares), con lo que no daba ni para los gastos de funcionamiento del Fondo. Y, como el sector distribuidor-exhibidor, obligado a ingresar en FONCINE una suma equivalente a la concedida por el Estado, lleva años sin hacerlo, se trataba de una especie de quiebra.

Al mismo tiempo (¿divide y vencerás?) se proclamaba a bombos y platillos la creación de una Fundación Cine-

mateca Nacional, denominación algo pomposa para la Cinemateca de siempre, pero a la que se le concedía ahora un presupuesto de 100 millones de bolívares, o sea, 10 veces más que a FONCINE. ¿Era o no una provocación, un insulto?

No estaba en discusión, desde luego, la necesidad de apuntalar a la Cinemateca, tradicionalmente pobretona, con condiciones mínimas de conservación de los filmes, sin poder comprar ninguno nuevo, sin capacidad de publicar y hasta de anunciar sus programas en la prensa; carente de cine y sede propios desde su inauguración en 1967, trabajando desde entonces en locales prestados, en instalaciones provisionales.

En un primer momento, los cineastas fueron tras el trapo rojo, polemizando con los directivos de la flamante Fundación. Al cabo, y por una vez, más o menos unidos, emplazaron directamente al gobierno.

FONCINE pasó, protestas mediante, de 10 a 90 millones de bolívares de presupuesto (millón y medio de dólares, si la moneda venezolana no sigue cayendo). Con ello, y descontando los gastos del Fondo mismo (burocracia, locales, viajes...), quizá quede dinero para subsidiar la producción de dos o tres largometrajes y tres o cuatro cortometrajes al año.

Sólo falta saber de qué directores: del puñado —en rigor, tres o cuatro— que ha realizado media docena o más de películas o de esa trágica mayoría, ya de treinta y muchos, cuarenta y hasta cincuenta ¿abriles?, que en toda su carrera —cortos y documentales aparte— no ha podido hacer más que un largometraje de ficción, y a veces aún continúa pagando las deudas de su ópera prima y única.

Porque, casi desde el comienzo del Fondo, se ha hablado de «la bicicleta de FONCINE», en la que corren exclusivamente los que ya están montados. Aunque tenga ahora una sola rueda.

Julio E. Miranda

Carta de Chile

¿Un país moderno?

El motivo central del pabellón chileno en la Feria de Sevilla será un espectacular témpano de hielo, llevado para la ocasión directamente desde la Antártida. El traslado y montaje de esa masa azulosa de 60 toneladas y su instalación en una base de hormigón armado constituirá, sin duda, toda una proeza de imaginación y sapiencia técnica. Precisamente se trata, como dicen los publicistas a quienes el gobierno encomendó el pabellón, de «relanzar la marca de Chile», de «reposicionar al país» en el concierto mundial como un país dinámico, eficiente, creativo, confiable y moderno.

«La idea es que Chile se vea como un país moderno... Aquí no hay problemas étnicos, no tenemos una gran tradición precolombina... Chile es básicamente un país nuevo... No nos interesa impactar al europeo con la imagen de un país exótico... porque no lo somos... En el pabellón tendremos personas de excelente presencia, bilingües, bien vestidas... y esto no por snobismo... Es simplemente la necesidad de que nos vean iguales a ellos y no como una curiosidad exótica.»[1] «Chile se siente capaz y lo demuestra. Compite y gana. Estudia y hace nuevas y sorprendentes proposiciones. Crece. Produce y aumenta su influencia. Asombra por la manera de encarar los desafíos y despierta interés por su consistencia. Este es el nuevo país. Un país moderno, con posibilidades ilimitadas.»[2]

[1] *Fernando Leniz, Comisario de Chile ante la Exposición Universal de Sevilla,* La Epoca, *Santiago, 1-IX-1990.*

[2] *Material para la Feria, citado en «Chile, modernidad helada»,* APSI, *394, agosto, 1991, Santiago.*



Junto al interés que ha despertado el diseño del proyecto (gran estructura de madera con cobre, iceberg rodeado por una plataforma revestida en lapislázuli) el «discurso» que lo sustenta ha generado un debate y un abanico de opiniones. Si bien es cierto que a Sevilla se está llevando un desideratum más que una realidad, y que la identidad del país no se agota en la imagen de la eficiencia «fría» y «confiable» de la masa de hielo, no es menos cierto que tras esta polémica late un tema de no poca trascendencia, sobre todo para un país pequeño y periférico, que intenta conjugar democracia, pluralismo, justicia social y modernidad.

Tres son, básicamente, las ideas-fuerza de la propuesta que se lleva a Sevilla: Chile, país diferente; Chile, país ganador, y Chile, país moderno. Al postularlo como un país diferente, se piensa, sin duda, en el resto de América Latina. Aun cuando todo signo estético es polisémico, en la intencionalidad de los diseñadores el iceberg connota la idea de que somos un país «frío», no «cálido», que no se ajusta a los rasgos que caracterizan en la imaginación europea al modo de ser latinoamericano: el tropicalismo, la informalidad y lo premoderno. Se trataría también de alejar imágenes culturales vinculadas a la década de los sesenta, imágenes como el folclore, el testimonio, o la denuncia, imágenes cuya capacidad de convocatoria habría periclitado y que serían disfuncionales para el mundo de los negocios.

La operación pretendería, entonces, refundar nuestra identidad en la diferencia, por una parte, con el resto de las naciones latinoamericanas y, por otra, con nuestro propio pasado. El diagnóstico de esta diferencia se sustentaría en el proceso de cortar las amarras que nos mantienen anclados al subdesarrollo: estaríamos dejando de ser «sudacas» para convertirnos, por lo menos, en ambición y mentalidad, en modernos. Y luego, desde esa condición, y como tales, desplegar las velas y navegar por las posibilidades ilimitadas a que el viento de la modernidad nos pueda conducir (triángulo de las Bermudas incluido).

La idea de «país diferente» tiene cierto *pedigree* en nuestro medio, particularmente en algunos planteamientos geopolíticos del gobierno pasado: en la idea de que los lazos con Taiwan o Corea del Sur importaban mucho más que los vínculos que pudiéramos establecer con el resto de los países del continente. Paul Johnson, periodista e intelectual inglés muy apreciado en esos círculos, avalando el aislamiento de Chile del resto de los países de la región, decía: «Si se meten dos enfermos en una misma cama, la condición de ambos, lejos de mejorar, empeora». Se trata de posturas que privilegian únicamente la dimensión económica y tecnocrática de la modernización, ignorando del todo su dimensión cultural.

¿Pero a qué apuntamos cuando decimos que esta visión de la modernidad ignora la dimensión cultural de la misma? La mundialización de los mercados, la internacionalización de las nuevas tecnologías y de los hábitos de consumo (los vídeo clubs, por ejemplo), constituyen hoy por hoy fenómenos ineludibles, directamente vinculados a la modernización. Levantar banderas autoctonistas o purismos culturales a ultranza resultaría, en este contexto, un ejercicio gratuito de mera nostalgia. El fenómeno de la modernidad y de la transnacionalización conlleva, sin embargo, un nuevo y enorme desafío: la necesidad de que un país participe en ese proceso desde un espesor propio y desde un lugar determinado. Solamente haciéndonos cargo sin anteojeras de lo que histórica y culturalmente somos, podremos habitar con densidad el presente y el futuro.

La afirmación de una sociedad en su historia y en su heterogeneidad cultural, resulta fundamental para afrontar desde un lugar propio su participación en el proceso de modernización. Afirmar que en Chile no hay problemas étnicos; desconocer, por ejemplo, los problemas de la cultura mapuche y no valorar su identidad, es lisa y llanamente una ceguera. Con todo lo necesaria y deseable que pueda ser la modernización, si no se asume tomando en cuenta la particularidad e identidad cultural de los distintos sectores que componen la comunidad nacional, ella puede acarrear graves fenómenos de apatía y disolución social.

No debemos desaprovechar, en este sentido, nuestra condición de periferia; condición que nos permite mirar con ojo alerta las consecuencias de todo orden que va teniendo el proceso de modernización en países desarrollados, especialmente donde éste se ha orientado casi exclusivamente por el mercado sin prestar atención a la identidad y diversidad culturales. La lección que se desprende de la experiencia de esos países —particularmente del caso de Estados Unidos (negros, puertorriqueños, chicanos, etc.)— es que la modernización debe ser con res-

pecto a los distintos sectores culturales como un guante con respecto a los dedos de una mano. Solamente en la medida en que la heterogeneidad cultural del país sea salvaguardada y se la conjugue con el proceso de modernización, se estarán sentando las bases para que el aporte creador de cada individuo pueda expresarse y contribuir plenamente a un Chile moderno.

Si estamos de acuerdo en que nuestro espesor cultural conforma el piso con el cual debemos conjugar la modernización, ello, necesariamente, nos remite y vincula con el resto de América Latina. Con esa región con la que compartimos lenguaje, historia, problemas y perspectivas. Incluso padres tutelares como Simón Bolívar, Andrés Bello y Rubén Darío (todos provenientes de países cálidos). Al planteamiento del «país diferente» subyace, por lo tanto, una concepción eminentemente tecnocrática de la modernidad, que hace tabla rasa del ethos cultural. Desde esta postura, por ejemplo —y no se nos escapa que estamos caricaturizando— podría sostenerse la necesidad de que mañana recurramos al inglés como lengua nacional, porque es el idioma más eficiente para la modernización. Se trata de un modelo que apunta a una humanidad futura transnacionalizada y homogénea, de carácter unicultural. Un modelo que para Chile y América Latina resulta —a nuestro juicio— altamente discutible.

Por otra parte, en un mundo interconectado como el actual, los desafíos económicos, sociales, políticos y ecológicos a que nos enfrentamos no podrán ser resueltos en un solo país, si es que ellos persisten en los países vecinos de la región. De modo que hasta en la propia perspectiva de la modernización en curso, resulta inadecuado y cortoplacista plantearse como la Suiza o la Inglaterra de América Latina, como un país isla, único y diferente. Cabe señalar, empero, que el gobierno del presidente Aylwin, felizmente no se ha guiado por estos cantos de sirena, y en los dos años de gobierno ha llevado a cabo una actividad política de integración con el resto de los países de América Latina, revirtiendo así prácticas del régimen pasado.

La segunda idea-fuerza, la de país ganador, corresponde más bien a un tono, a una actitud. Tiene también precedentes en un lema del gobierno anterior, en el «Vamos bien, mañana mejor». Chile es, qué duda cabe, un país con logros. El dinamismo económico, el aumento de las exportaciones, el manejo de la deuda externa y de algunas variable macroeconómicas han sido exitosos, y hasta ejemplares —se dice— en el concierto latinoamericano. La transición camina y la democratización de la vida política e institucional (en la medida que las circunstancias lo permiten) avanza. Con todo también somos —en este plano— un país con perspectivas de éxito, en la medida que se aleja cada vez más la posibilidad de una regresión autoritaria.

Sin embargo, la idea del «super país», incluso como actitud mental, corresponde a un estilo voluntarista y parcial. Al estilo del país cachetón que habla por teléfono celular, que presume por la cantidad de Kentucky Fried Chickens, de McDonalds y de Malls, o por el número de estaciones extranjeras interesadas en retransmitir el Festival de Viña del Mar. Se trata de una visión que focaliza la mirada en sólo una cara de nuestra realidad, y que prescinde de la otra. Que olvida que junto a las islas de modernidad coexisten bolsones de atraso y pobreza. Precisamente el país será verdaderamente un país ganador, cuando lo sea en su totalidad, cuando la distancia entre La Dehesa y La Pintana se acorte. Nos enfrentamos, por ende, a objetivos en vías de lograrse, más bien que a logros ya obtenidos. Resulta bastante más realista y ético, en esta perspectiva, en lugar de la visión soberbia y yuppie del «super país», la visión más sobria de un país que ha avanzado, pero al que le quedan todavía muchas etapas y metas por cumplir.

No hay que olvidar, por lo demás, que nuestros éxitos —incluso los económicos— son frágiles y que de repente se han visto amenazados por dos granos de uvas, por la posibilidad de una epidemia de cólera o por unos supuestos ejercicios de enlace.

Las dos ideas-fuerza anteriores se refunden en lo que es el *leit motiv* del proyecto: Chile país moderno. Pero ¿qué significa aspirar a que Chile sea un país moderno? Pareciera que —para los responsables del pabellón— el componente único de la modernización es la eficiencia y desarrollo económico. Un país es moderno cuando crece y se expande, cuando amplía el dominio y aprovechamiento de los recursos naturales, técnicos y humanos y sobre todo cuando es capaz de optimizar la producción, circulación e intercambio de bienes. «Chile —dice un material sobre la Feria— se siente capaz y lo demuestra. Compite y gana... Crece. Produce y aumenta su influencia.»



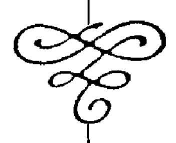
Desde nuestro punto de vista, la concepción reductivamente economicista y tecnocrática de la modernización resulta —en la medida que carece de valores— insuficiente. La modernización es un medio para enriquecer la calidad de vida de los habitantes de un país; reconocerla como un medio (y no como un fin en sí) implica vincularla necesariamente a un parámetro axiológico. ¿Cuál?: el que plantea la relación con calidad de vida y felicidad (en sentido humanista del término) de los habitantes del país. Ese y no otro debiera ser la brújula que guía el proceso (en la medida que éste pueda guiarse) de la modernización.

La aspiración a ser un país moderno debiera incluir, por ende, una conjugación de ese proceso con el espesor y la heterogeneidad cultural de sus habitantes. También debiera incluir un propósito de secularización y autonomía de las diversas instancias de la sociedad civil y política. Buscar el desarrollo de la vida artística, universitaria, científica, militar, jurídica, etc... cada campo en su respectiva especificidad y autonomía. Nada hay tan poco moderno como unas Fuerzas Armadas cuyo Comandante en Jefe participa en política; o un poder judicial que carece de independencia y legitimidad. El país moderno debiera contemplar, además, un proyecto de democratización que tienda a incorporar a todos los habitantes del país a los beneficios de la educación, la salud, el trabajo, la comunicación, el deporte y la cultura.

Asumiendo estos desafíos y conjugándolos con lo que somos, con nuestro espesor cultural, la modernización se convierte en un proyecto que estamos apenas comenzando a encarar. En términos reales y sobrios, vale decir no publicitarios, nos encontramos por ende al comienzo de un camino por recorrer (tal como el resto de América Latina). Situación esta que no justifica el lema de país diferente ni menos el tono de país ganador.

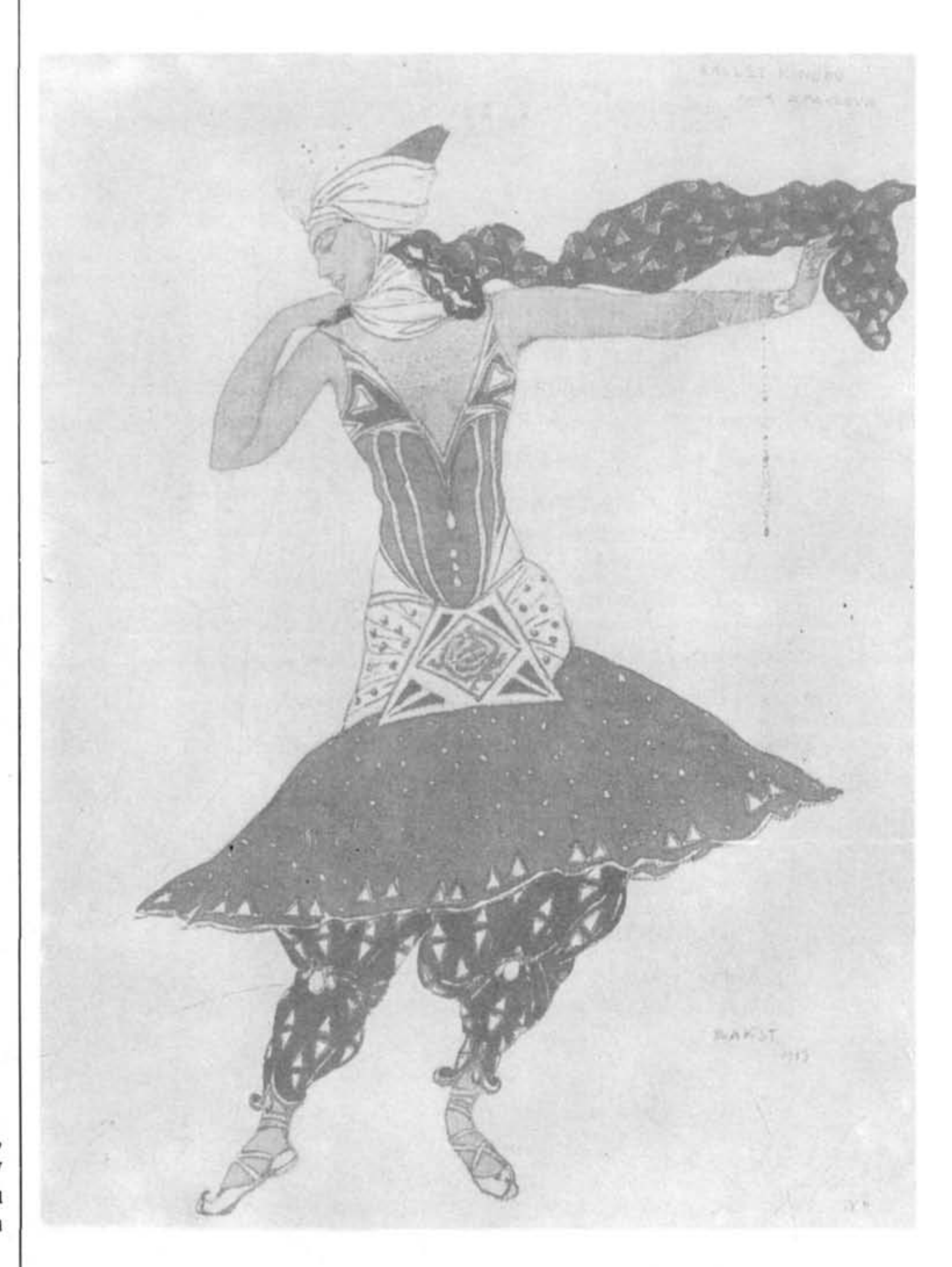
Se podrá contraargumentar que no hay que ser tan puristas frente al Pabellón que se lleva a Sevilla, que se trata sólo de ideas publicitarias en el marco de una estrategia de posicionamiento del país. Aun cuando fuese así, y aceptando la perspectiva de una campaña para atraer inversionistas, nos atreveríamos a sugerir la conveniencia de resemantizar el símbolo del témpano y vincularlo a otras ideas; por ejemplo, a las ideas de confín, turismo antártico o preocupación ecológica. Con un reajuste semántico de esta índole sería muchos menos embarazoso si por alguna casualidad el *iceberg* de marras llegara —entre medio de tanto país «cálido»— a derretirse.

Bernardo Subercaseaux



LECTURAS

«...Soy como Vos. No trabajo, no hago nada, pero soy indispensable.»



Figurín de León Bakst, encargado por Diaghilev para el ballet hindú de Ana Paulova

Diaghilev, como un rey

En 1973, Roger Garaudy —todavía con el trauma de su anatematización del comunismo francés, del que había sido gran chantre— publica un título rotundamente excéntrico para la que era su sesuda bibliografía: *Bailar su vida;* un libro sobre danza en el que confiesa que, al investigar sobre las grandes figuras de la coreografía del siglo XX, le resultó más útil que todos los libros manejados el haber mantenido varias horas de conversación con Martha Graham.

Déjenme que les confiese haber pasado por un trance parecido.

Gracias a la generosa hospitalidad de la entonces embajadora de Francia en Bulgaria, Christiane Malitchenko, el 28 de febrero de 1980 tuve la oportunidad de cenar, en *petit comité,* con Serge Lifar.

Lifar había acudido a Sofía para montar con el Ballet Nacional Búlgaro su *Suite en Blanc,* una delicada coreografía, sobre música de Lalo, que había sido estrenada en 1943.

El viejo maestro, que contaba setenta y cinco años —todo hay que decirlo: muy bien llevado— pontificaba y criticaba a diestra y a siniestra, como grande que era de este mundo. Hasta que apareció en la conversación la inevitable referencia a Serge Diaghilev.

Desde mi osada juventud, me permití apostillar e incluso corregir sus comentarios en un par de ocasiones. A la tercera saltó como un tigre:

—Y usted, joven —me espetó— ¿cómo sabe tanto de Diaghilev?

Con mi mejor tono de humildad, casi ruborizado, le contesté:

—Maestro, de lo que he leído en su libro...

Entonces, esbozó una sonrisa de oreja a oreja, y haciendo oscilar con satisfacción mal contenida su cabeza de patricio, bajó la voz y casi me susurró, diría que con un cierto cariño:

—Sabe usted, se trata de un libro muy antiguo... no le haga demasiado caso...

Confesión tardía; porque sucedía que cuantos nos habíamos interesado por el genio, nos habíamos tenido que fiar excesivamente de la biblia diaghilevista que se suponía ser la obra de Lifar, para acercarnos al personaje por dentro.

Por ello, aunque su comentario sofiota fuera sincero, me resulta muy difícil perdonarle la visión sesgada, *pro domo sua,* que legó del mecenas esteta en su *Serge de Diaghilev: sa vie, son oeuvre, sa légende,* que vio la luz, en 1954, en las Editions du Rocher, de Mónaco.

Lifar vampirizó a Diaghilev: en vida, con su actitud personal; *post mortem,* con su biografía.

Y es que Lifar era un bicho. Lo dice la Danilova, así de literal: «Lifar era un hermoso bicho doméstico, un loro que podía colocarse en el hombro y que, posiblemente, daba picotazos».

Esa fue una constante de su vida. No hay más que pensar en los inacabables veintiséis años en los que que —como un dictador de Macondo— reinó en la Ópera de París: de 1930 a 1945 y, después, esquivando inexplicablemente toda acusación de colaboracionismo —ya me dirán ustedes...— de 1947 a 1958. Un caso de insumergibilidad notable.

Lifar se incorpora a la Compañía en su última época, cuando, de alguna manera, se inicia su descomposición. Le escribe, al respecto, Juan Gris a Daniel Kahnweiler: «Salvo Nijinska, que se toma su trabajo en serio, y Diaghilev, que conoce su oficio, nadie usa el cerebro ni prevé nada...».

Se conocen el 13 de enero de 1923, en el lujoso Hotel Continental de París. Lifar relata la escena:

> Yo jamás había visto antes un esplendor tan regio como el de aquel vestíbulo, repleto de plantas tropicales... De pronto, un grupito de personas se nos acercó directamente, encabezados por un hombre alto y corpulento, que llevaba bastón, y parecía un coloso con su abrigo de pieles. Vi una cabeza voluminosa, un rostro son-

rosado y ligeramente hinchado, unos grandes ojos brillantes llenos de tristeza, pero infinitamente dulces y afables, un bigote a lo Pedro el Grande, un mechón gris entre el cabello negro... Luego se sentó, comenzó a hablar, y quedamos inmediatamente envueltos, subyugados, irresistiblemente hechizados por su calidez luminosa y suave... Con resonante voz de barítono, Diaghilev pidió un té...

Preciosa descripción de un Diaghilev musageta.

Lifar juega con Diaghilev, hasta que desplaza a Anton Dolin, para convertirse en su favorito, en todos los sentidos. Lifar manipula un mal rollo de «despliegues espirituales» y «unión de almas» con su patrón, que deja hacer por aquello de que aunque mortifique, sarna con gusto, no pica.

Cierto es que el libro de Lifar no era el único del mercado —si bien, fue el que más se vendió— ya que varias han sido las aproximaciones al personaje, directas o indirectas.

Alexandre Benois, que fundó con Diaghilev *El Mundo del Arte*, en 1899 —una de las revistas más serias sobre arte moderno en la bisagra del siglo— y que fue Director Artístico de la Compañía —ancestro, dicho sea de paso, de Peter Ustinov— redactó un magnífico catálogo para la Exposición Diaghilev de 1954. Por su parte, Serge Leonovich Grigoriev, *régisseur* de la Compañía durante veinte años (1909-1920), publicó en Londres *The Diaghilev Ballet*, un buen digesto de lo que supuso su itinerario artístico. Por su aproximación de primera mano, resulta también muy interesante la obra de Boris Kojno *Diaghilev and the Ballets Russes*. Kojno fue secretario, factotum y libretista de Diaghilev, que murió en sus propios brazos, en Venecia. En España, un notable escritor se ha asomado en diversas ocasiones, con el rigor y la amenidad que le caracteriza en los terrenos más diversos, al personaje de Diaghilev: me refiero a Néstor Luján.

Visiones indirectas de Diaghilev se dan prácticamente en todos los estudios sobre el racimo de genios que, en algún momento, fueron sus compañeros de viaje: Stravinski —en la emblemática obra de Robert Craft—, Nijinski, Picasso, etc.

Pero, hoy por hoy, el trabajo más completo se contiene en las setecientas y pico de páginas del *Diaghilev* del británico Richard Buckle, recientemente publicado en castellano por Siruela, Madrid, en una espléndida traducción de Ignacio Malaxccheverría.

(Felicitemos a Siruela por su acierto: Diaghilev, después de Da Ponte, significa, sobre todo, coherencia).

Buckle, nacido en Warcop en 1916, fue crítico de danza en el *Observer* (1948-55) y en el *Sunday Times* (1959-75). En 1939 fundó la revista *Ballet*, que —con el paréntesis de la guerra— apareció hasta 1954. Buckle había ya estudiado en anteriores ocasiones la figura de Diaghilev, puesto que fue uno de los organizadores de la Exposición de Edimburgo, antes mencionada. En 1955 publicó *In Search of Diaghilev*. Posteriormente, *Dancing for Diaghilev* (Memorias de Lydia Sokolova, 1960) y la obra ahora comentada, que apareció, en su versión inglesa, en 1979.

Quizá pueda achacarse al libro de Buckle que su análisis se haya quedado en la superficie del personaje, en lo estrictamente factual que, incluso en ocasiones, a golpe de acumulación informativa, puede resultar de un cierto agobio. Pero me temo que no sea vano ejercicio dejar las interioridades del personaje, tan sumamente complejas, para otra ocasión —que no es del todo indispensable— aportando en ésta una visión objetiva del que fue el real y gigántesco alcance de su obra.

Una obra de frontera, inscrita entre dos épocas.

Cuando en 1929, Diaghilev muere en el Grand Hôtel del Lido, sus fieles recuerdan que, en 1912, en el salón de su planta baja, Stravinski le había tocado al piano el principio de *La Consagración de la Primavera*. Entre ambas fechas, subraya Buckle, «habían transcurrido diecisiete años, una guerra, una revolución, y cuarenta y ocho ballets»: una verdadera aceleración, seguramente sin precedentes.

El libro pretende ser testimonio, fedatario, de esta aceleración, absolutamente poliédrica.

Pensemos que, mientras siendo todavía un niño, Diaghilev había visitado a Chaikovski y asistido al último recital del viejo Rubinstein, en el otro extremo de su vida, uno de sus últimos caprichos será Igor Markevitch; lo que supone la presencia de todo un siglo de música.

Algo parecido sucede con la danza. Sus Ballets Rusos coinciden con los primeros escarceos en los escenarios europeos de esa americana extravagancia que se llama Isadora Duncan.

Como Isadora, Diaghilev pondrá un primer pie en la modernidad, sin llegar a franquear definitivamente su umbral. Según el criterio general, la danza no será moderna hasta que Martha Graham dé su famoso recital

del 18 de abril de 1926; si bien, prefiero pensar que la ruptura seria y definitiva viene de la mano de Merce Cunningham quien —como ha señalado Jacques Baril— consigue que «el espectador revise su propio sistema de percepción al admitir deliberadamente que las nuevas fórmulas de expresión puedan engendrar comunicación entre la obra de un artista y su auditorio». Con todo —y de alguna manera presintiendo esta línea— Apollinaire, en el programa de mano del ballet *Parade*, abogaba porque el público llegara «a conocer toda la gracia del movimiento moderno con el que jamás ha soñado».

Pero lo realmente impresionante de Diaghilev fue su capacidad para concertar y poner en común la creatividad de los artistas punteros en cada uno de los campos que el espectáculo coreográfico requiere.

Antes hablé de compañeros de viaje. Su rol es fascinante: Stravinski, Debussy, Ravel, Satie, Poulenc, Goossens, Braque, Matisse, De Chirico, Coco Chanel, Cocteau. Y no pocos españoles: Manuel de Falla, Sert, Picasso, Miró, Juan Gris y Pedro Pruna. Esto sin contar los bailarines: Fokin, Paulova, Karsávina, Sávina, Nijinski y Nijinska...

Junto a esta capacidad, la contradictoria de comerse, como un Cronos voraz, a su propia gente. Los casos de Fokin y Nijinski —degenerando éste último en la más trágica de las locuras— son más que reveladores.

Pero, a pesar de todo, la historia de Serguei Pavlovich Diaghilev es la de un generoso intermediario artístico difícilmente repetible. Richard Buckle sabe contarla con gracia, amenidad y suficiente rigor.

A los españoles nos pueden resultar simpáticas las alusiones y anécdotas de la corte de Alfonso XIII, quien gustaba titularse «Padrino del Ballet». El monarca acudía a todas las funciones de la *troupe* de Diaghilev en Madrid. Las malas lenguas cortesanas señalan, incluso, que estaba prendado de la Chernicheva, esposa de Grigoriev.

Buckle reseña un diálogo entre el Rey y Diaghilev digno de ser reproducido:

> En la primera ocasión en que Diaghilev fue recibido en palacio, junto a sus principales colaboradores y bailarines, el rey Alfonso le preguntó: «Bien, ¿qué hace usted en la compañía. Usted no dirige. No baila. No toca el piano. ¿Qué hace usted?». Diaghilev replicó: «Majestad, soy como Vos. No trabajo, no hago nada, pero soy indispensable».

Delfín Colomé

Rómulo Gallegos, un novelista que perdura*

Rómulo Gallegos, escritor ampliamente estudiado en su época, aún sigue despertando el interés, y no sólo en América, sino también en el amplio mundo a donde llegó su literatura, traducida a los principales idiomas de la tierra.

El último texto crítico sobre Gallegos ha sido publicado por la Academia Nacional de la Historia de Venezuela y escrito por un profesor de Literatura Hispanoamericana de una Universidad, la de Bucarest, muy alejada de la natal Venezuela de Gallegos.

Paul Alexandru Georgescu, el autor de este libro que hoy comentamos, titulado simplemente *Rómulo Gallegos*, ha pretendido, al estudiar la obra del autor de *Doña Bárbara*, ir a las raíces del discurso galleguiano, descubriendo y conceptualizando las verdades profundas soterradas en él.

Y para ello, el profesor rumano buscó en Gallegos su visión del ser y del valor, la ontología y la deontología incorporadas a sus obras. Así, nos empieza diciendo que el escritor venezolano es de tipo vital, poco analítico y menos abstracto, muy adherente a la estructura narrativa y poco tentado por la especulación metafísica. En su obra, aclara Georgescu, la ontología y la deontología se

* *Paul Alexandru Georgescu:* Rómulo Gallegos. *Academia Nacional de la Historia. Caracas.*

hallan por lo común incorporadas a situaciones vitales y, entre éstas, las que más oportunidad tienen de entrañar emociones o actitudes concernientes al mundo, al yo o al «otro», son:

A) Las situaciones de rarefacción vital, por ejemplo, el encierro de Remota Montiel, en su mocedad guajira, en el «blanqueo» *Sobre la misma tierra.*

B) Las situaciones contemplativas, cuando, al suspenderse las urgencias prácticas y el acontecer anecdótico, se deja camino abierto a los contactos primordiales, así como ocurre al principio de *Reinaldo Solar,*

C) Las escenas cumbres o las finales, como la muerte de Cecilio Alcorta *(Pobre negro).* A todo esto debería añadirse, siempre según Georgescu:

D) Las confesiones de los personajes, las voluntarias y sobre todo, las involuntarias, escapadas al calor de la sinceridad; y

E) Los comentarios del autor y, con más cautela, sus declaraciones ideológicas.

Para Georgescu todos estos textos, pero especialmente los referentes a las dos últimas categorías, requieren a menudo ser interpretados por interpolación, prolongando sus significados, o por implicación, descubriendo los significados supuestos, subterráneos, en que se fundan. Sobre esta base textual, la investigación crítica puede desprender de la obra galleguiana la ontología y la deontología que se formó el escritor, pese a que no reflexionó *expresis verbis* en ellas. ¿No decía el Estagirita que el que filosofa tiene una filosofía y el que se niega a filosofar aún tiene una filosofía, de cierto tipo, pero filosofía? «En realidad, concluye el autor, tener un sentimiento de la existencia, sentirla primordialmente de un cierto modo, significa ontología, así como optar por un fin, otorgar precio y valor, significa deontología, ambas por ende, manifestaciones indeclinables del pensar y del actuar humanos.»

La conclusión para Georgescu de esta primera parte de su investigación sobre la obra de Gallegos es que, desde el punto de vista ontológico, en los contactos primordiales con el mundo, el yo y el otro, el escritor venezolano supera a los clásicos realistas en cuanto descubre y expresa un sentimiento existencial exaltador, que sirve de matriz a la aventura histórica del hombre y alimenta, mediante sus verdades radicales, todo el organismo de la obra literaria. Al mismo tiempo, Georgescu cree también que Gallegos se aparta de los escritores modernos por la índole de esta emoción óntica que no niega, sino afirma, la vida no degradada, sino elevada al hombre. A propósito, nos recuerda el autor que hay escritores contemporáneos, sobre todo en América Latina, como Miguel Ángel Asturias, que asignan al hombre una originaria alegría de vivir, pero en muchos de ellos esta plenitud está confiada y confinada al mito y al sueño. Gallegos, declara el profesor rumano, no puede y no quiere renunciar a la luz. El gran mérito de la ontología del venezolano es el de apuntar una plenitud humana cuyos senderos se trifurcan hacia la hermosura diurna, hacia el poder y el valor de hacer a su propio yo, hacia la lealtad generosa que debemos ofrecer al otro en la amistad, la hermandad y el amor. A condición de que no se pierdan de vista la variedad y los matices expuestos, dice Georgescu que la ontología de Gallegos es una invitación a la hermosura, la valentía y la bondad.

Con respecto a la deontología galleguiana, es decir, al conjunto de ideas y sentimientos que expresa el novelista sobre los valores humanos, se encuentra, para Georgescu, en tres formas básicas:

a) Incorporada a las situaciones y a los sucesos, especialmente en los de significación simbólica.

b) Discutida por los personajes.

c) Expuesta por el autor en sus intervenciones y comentarios.

En la deontología de Gallegos el bien supremo, «la estrella de la mira», al decir de Georgescu, es la creación humana puesta al servicio de todos, empezando por los valores del conocimiento —artísticos, científicos...— usados éticamente, de modo altruista, con miras a un nuevo modelo, superior, de integración humana. Para llevar a cabo esta integración, el novelista asigna al pueblo, a «su» pueblo, la función de fuerza motriz, de garantía y criterio. Ir al pueblo es para Gallegos la mejor metodología para resolver el problema del ser y del valor, para encontrarse a sí mismo, para descubrir su profunda y auténtica identidad, así como para encontrar a los demás, para contribuir a su bienestar y a su felicidad.

En el capítulo dedicado al modelo narrativo de Gallegos, que sigue a los dedicados a la ontología y deontología en la obra del venezolano, Georgescu nos dice que tratándose de un autor como Gallegos, cuya virtud esencial es la fuerza inventiva, la *vis épica,* la capacidad de

plasmar historias, que desde Scherezade hasta Balzac es el factor creativo de la narrativa, el primer criterio, el parámetro básico debe fundarse en la acción. El escritor rumano considera que esta acción tiene una estructura trinaria. Y lo explica diciendo que a diferencia de los escritores que narran meramente por el goetheano *lust zu fabulieren*, por el gusto de imaginar y relatar fábulas, Rómulo Gallegos no escribe sólo para narrar, sino para plantear problemas y sugerir soluciones; narra en pos de un ideal, a la luz de un sistema de valores expuesto al estudiar la ontología y deontología, la doctrina del ser y del valor incorporada en sus novelas.

El primer componente de esta estructura trinaria, Georgescu lo denomina «inferioridad impactante». Todas las narraciones del novelista, explica, arrancan de una situación que pesa sobre el protagonista en varios estados de gravedad. Y todas sus novelas no son sino el intento de superar ese impacto inicial de invertir la inferioridad. Así, existe en la novelística galleguiana un continuo esfuerzo desde abajo destinado a trastornar el inicial impacto de la inferioridad. Al llegar a este punto, el autor del estudio declara que es importante precisar de qué clase de inferioridad se trata, porque ella determinará el carácter de la lucha que surgirá a fin de superar la desventaja inicial. Gallegos opera con inferioridades circunstanciales, por ejemplo el nacimiento ilegítimo, la pérdida de la fortuna... Detrás de este plano circunstancial, alimentando y agravando la inferioridad, se avizora un segundo plano mucho más importante: el del sistema establecido e imperante. En éste arraiga el impacto, de aquí proviene su gravedad. El origen bastardo es una fuente de humillación y de sufrimientos debido a los prejuicios, las prohibiciones y las sanciones que impone una sociedad de castas y riqueza acumulada, cerrada y jerarquizada, con exclusivismos aristocráticos y raciales. En realidad, la adversidad dimanaba del sistema político y la lucha debía dirigirse también contra él.

El segundo componente de la estructura galleguiana, según el estudio de Georgescu, es la «lucha», que se define por su tendencia a «superar» la inferioridad, consiguiendo la liberación de las presiones y opresiones del sistema. La lucha tiene momentos significativos como la «ayuda del amigo» y «el enfrentamiento» («la hora de la verdad»), que representa el «climax» del desarrollo narrativo. En la «figura del amigo», que Gallegos dibuja, al decir del profesor rumano, con inmejorable hermosura ética y relevancia humana, el escritor venezolano concuerda con autores para los que esta figura tiene también profunda significación (Georgescu cita a Federico García Lorca, Pablo Neruda y Julio Cortázar). La intervención del amigo decide a menudo la acción y el destino del protagonista. El escritor rumano nos recuerda la ayuda de Pajarote a Santos Luzardo, quien matando a Melquiades salva la vida del protagonista y le conserva las manos limpias, devolviéndole la tranquilidad de conciencia y confirmándole en su condición de ser intacto, luminoso. La ayuda del amigo llega a veces, como en el caso que también nos recuerda Georgescu de Juan Coromoto, hasta a sacrificar su vida para defender y salvar a su jefe guerrillero, Pedro Miguel.

El tercer componente de la estructura en la narrativa de Gallegos es el de la «solución significativa», que se produce en varios niveles y reviste diversas formas en función del tipo del héroe. De modo general, nos aclara Georgescu, hay tres clases de soluciones significativas en la narrativa galleguiana: el «fracaso», el «extravío» y el «éxito». Respecto a estos desenlaces plantea el escritor rumano dos problemas importantes: primero si ellos cierran o, por el contrario, dejan abierta la obra; y, en segundo lugar, si el cierre o la apertura afectan a la acción. Distinción que cobra particular importancia si nos damos cuenta de que es posible que un desenlace sea cerrado desde el punto de vista factual (los héroes se mueren, se casan, etc., y con ello se acaba la anécdota), pero abierto desde el punto de vista problemático. El juego de cuatro posibilidades que se dan a raíz de esta disociación (cerrado-cerrado, cerrado-abierto, abierto-cerrado y abierto-abierto) es algo nuevo de la crítica galleguiana que Georgescu trata en su libro, con éxito, de aclarar.

En el capítulo postrero del libro, dedicado al examen de la vigencia de la obra de Gallegos y de su capacidad de integrarse en la dimensión del porvenir, Georgescu ataca las tesis sobre la inactualidad de la obra galleguiana y afirma, incluso, la necesidad de vincularla a los afanes, a las inquietudes y a las esperanzas presentes, como muy bien postuló en su día —y nos figuramos que seguirá postulando— el partido Acción Democrático, miembro de la Internacional Socialista, partido del que Rómulo Gallegos fue máximo dirigente y con el que llegó a la Presidencia de la República.

Para Georgescu han quedado atrás las verdades circunstanciales de la obra de Gallegos, pues la Venezuela de hoy ya no es la Venezuela de 1930, en la que el escritor se inspiró para escribir sus obras, aquella Venezuela rural, llanera, estática en sus cafetales y domas de caballos, sus caciques y montoneras. Han cambiado las circunstancias y por tanto la narrativa galleguiana ha perdido validez al reflejar realidades desaparecidas, historia desvanecida. La Venezuela actual es todo dinamismo y tensión, cada vez más urbanizada y menos agraria, más tecnificada, masificada, enfrentada con el dramático desnivel entre una riqueza torrencial, desbordante, y las secuelas del más sangrante subdesarrollo.

Para el escritor rumano la primera verdad radical que perdura en la obra de Gallegos es la voluntad de ser, el coraje de vivir, de afirmar su propia identidad (virtudes que posee el pueblo venezolano desde siempre y que, por supuesto, perduran con los años). La segunda verdad radical para Georgescu es el esfuerzo de hacerse a sí mismo y de hacer la patria, como decía Gallegos en el caso de Venezuela, donde el mundo, a diferencia de otros meridianos, no es sentido como algo hecho, terminado, acabado, agotado, sino como algo por hacer, como tarea, esfuerzo y proyección.

La tercera verdad radical hace hincapié, dice también Georgescu, en la esperanza de la posibilidad. «En un país como Venezuela y en un continente como América Latina, ordenados hacia el porvenir, es imposible no sentir el entusiasmo de la posibilidad. Es un mundo joven que tiene muchas cosas que hacer y decir, que trata de componer una nueva versión de la condición humana. No creer en lo posible significaría no abrigar esperanza. Y desde José Martí se sabe que Hispanoamérica es el continente de la esperanza».

En resumen, Georgescu señala como verdades de la deontología galleguiana todavía válidas su sistema de valores, que culmina en el poder de la inteligencia, del espíritu humano, y en la necesidad de que este poder se guíe por la ética, por la moral en ejercicio de su función rectora.

Para Georgescu, Gallegos no se contentó con penetrar hasta esta región profunda de las verdades radicales y con representarlas de modo artístico, vigoroso y convincente. Dice el escritor rumano que de la obra de Gallegos se desprende un trascendental esfuerzo psíquico. «Sus novelas muestran cómo el hombre puede crear un suelo propio para florecer ademanes generosos, acciones abnegadas, vocaciones y logros ennoblecedores. Podríamos comparar este territorio con la tierra conquistada, en Fausto, al mar. Gallegos nos habla, nos presenta, nos hace creer en este territorio arrebatado al mar de la prepotencia e ignorancia... cualesquiera que sean las grandes construcciones sociales del mañana, ellas serán edificadas sobre este terreno conquistado por el esfuerzo del espíritu humano... no habrá nunca ningún terreno ofrecido gratis para nuestras construcciones. Lo demuestran históricamente los países donde desde hace más de 30 años se edifica una sociedad nueva, socialista. Nadie les ha regalado el terreno para esa construcción. Será lo mismo... en la América Latina: nadie regalará el terreno, quizás al contrario. Con justa razón la teoría marxista hace hincapié en la importancia de la infraestructura, del determinismo económico-social. Pero toda infraestructura y todo determinismo económico-social quedan inoperantes si no existen hombres con la inteligencia, con la voluntad y el poder de carácter para dedicarse a esta obra de heroísmo espiritual que es la de conquistar territorios al mar. En varias formas, con varios nombres, la gran construcción social humana no podrá hacerse sino en este terreno del cual Gallegos nos da una idea concreta y una poderosa, aleccionadora representación artística».

Constante en la obra de Gallegos que destaca Georgescu es la vocación del porvenir que, en efecto, tienen tanto Venezuela como el resto de los países latinoamericanos; vocación del porvenir que hará que América Latina tenga más y mejores oportunidades que otras partes del mundo. Otra constante es el mestizaje étnico y sobre todo psíquico y espiritual, motores de un admirable proceso de integración humana que es seguro será también un gran hecho determinante del porvenir. (Gallegos vislumbraba, deseaba y abogaba por este fenómeno de integración humana).

Dice Georgescu con razón, que Gallegos fue grande en su tiempo y hoy no está muerto, como otros escritores por su narrativa trasnochada, sino que vive entre nosotros con fuerza por sus verdades radicales. Y vive sobre todo para los venezolanos, cuyas enseñanzas deben tener siempre presentes. Incluso en el campo estrictamente literario, si bien es verdad que Gallegos es el autor de un modelo narrativo en general decimonónico, crista-

lizado en *Doña Bárbara,* varias de sus obras patentizan, sin embargo, aperturas —en varios niveles y varias direcciones— hacia la substancia y las estructuras de la novela actual.

Por sus enseñanzas hay que considerar a Rómulo Gallegos, dice Georgescu, como a un compañero de marcha por el camino del presente y del porvenir; y hoy su figura se afianza como una valiosa proyección universal de Venezuela.

Millán Clemente de Diego

Una biografía documental sobre Flaubert*

Esta es una biografía donde cada palabra está apoyada en un documento. No hay suposiciones, no hay hipótesis, como en aquella de Sartre *El idiota de la familia,* muchas de las cuales se demuestra ahora, friamente, que estaban equivocadas. No es una biografía al uso de las que, después de la Primera Guerra Mundial, hicieron los grandes biógrafos: Emil Ludwig, Stefan Zweig, André Maurois, Henri Troyat, donde predominaba el escritor sobre el investigador y erudito. Por supuesto que eran mucho más amenas y entretenidas. Pero el biografiado era sólo un pretexto para que se disparasen la imaginación y la pluma del biógrafo. Así es que no es una biografía novelada. Se ven demasiado los andamios de la construcción del edificio.

Para Herbert Lottman no existe el arte de la biografía, prefiere ser fiel a la documentación, aún a riesgo de ser en su andadura algo lento y a veces pesado en su minuciosidad documental y precisión científica. Meticuloso cronista, como el propio Flaubert, hasta en su estilo se nota la concisión notarial del que informa: frases cortas, desprovistas de lirismo, datos y fechas.

De *Madame Bovary* decía Flaubert a su amiga Louise Colet: «Ningún lirismo, nada de reflexiones, personalidad del autor ausente».

El autor de esta biografía ha seguido el mismo procedimiento que Flaubert: documentarse hasta quedar exhausto, para dar una lección de objetividad. Obra monumental por el acarreo de materiales, no se afirma nada que no tenga una nota en el apéndice.

Si la lectura es dificultosa al principio, apenas han pasado las primeras páginas, cuando Lottman prende el interés del lector, al que deja juzgar por sí mismo, como si el propio lector se convirtiese, a su vez en biógrafo.

¿Cómo era Flaubert? Lottman le presenta desde los distintos puntos de vista de sus contemporáneos: los Goncourt, George Sand, Saint-Beuve, Zola, Anatole France, Turguenef y su propia familia, al tiempo que ofrece la imagen de sí mismo que dio el escritor en su diario íntimo y en su abundante correspondencia.

De su aspecto físico, Flaubert escribe a los 22 años: «Me estoy haciendo colosal, monumental, soy como un buey, una esfinge, un elefante, una ballena, todo lo más enorme, más cebado y más pesado que en el mundo existe, tanto en lo moral como en lo físico». Pasado el tiempo Anatole France dirá: «Era de elevada estatura, de hombros anchos; era grande, deslumbrante y sonoro... dotado de una prodigiosa capacidad de entusiasmo y simpa-

* *Herbert Lottman.* Gustave Flaubert. *Colección Andanzas. Tusquets Editores. Barcelona, 1991. Traducción de Emma Calatayud. 514 páginas.*

tía». Edmond Goncourt lo describe como: «Muy alto, muy fuerte, con ojos grandes y saltones... voz potente, poderosa». Y una de sus amantes, la más conocida, Louise Colet, en un poema vehemente, le presenta en sus amores como: «Un búfalo indomable de los desiertos de América». *(Un buffle indomite des déserts d'Amérique).* Y alguien dirá que es: «El gran oso de las cavernas».

Unas veces abandonado, cubierto por su gran batín de seda o por un abrigo marrón de filibustero, otras dandy, Flaubert aparece misántropo, encerrado en su torre de marfil, esclavo de galera en su gabinete de trabajo, monje trapense. Otras veces sale al mundo y extremadamente social, recorre los salones, recibe en los suyos de la Rue du Temple en París, viaja a Oriente y a Cartago, cruza el Canal a Inglaterra, tiene citas furtivas y secretas y se muestra según los Goncourt: «vehemente, de elocuencia estrepitosa, de bonachonería.., de erudición prodigiosa.., personalidad demasiado exuberante», a veces con un lenguaje brutal en su vida mundana.

Lottman no nos ahorra ni sus forúnculos ni sus enfermedades venéreas, de las que tantos contemporáneos fueron víctimas, como Jules Goncourt y Guy de Maupassant, que Lottman aventura por algún testimonio que pudiera ser hijo de Flaubert.

Independiente, rico, que trabaja por gusto y por vocación, su madre le facilita el dinero de la herencia de su padre, que fue uno de los hombres más ricos de Rouen, Flaubert se nos presenta como el literato, ajeno a todo lo que no sea su trabajo. «El trabajo es toda su existencia» dirá Louise Colet, y en el poema anteriormente citado dirá: «Su vida pertenece a su madre, y yo no tuve más que un día». En su pasaporte Flaubert pone: «Propietario».

Durante más de quince años encerrado en la finca de Croisset, Flaubert describe su habitación: «Tengo delante mío mis libros sobre la mesa; las ventanas están abiertas, todo está tranquilo, aún llueve un poco sobre el follaje y la luna pasa por detrás del gran tulipero». Pasados los años, los Goncourt, continuos visitantes del escritor, apuntan en su diario la descripción del gabinete de la casa de Croisset: «Dos ventanas dan al Sena y dejan ver el agua y los barcos.., tres ventanas dan al jardín, donde una espléndida enramada parece sujetar la colina que hay detrás de la casa. Librerías de madera de roble, con columnas salomónicas... se unen a la librería grande que forma todo el fondo cerrado de la estancia». Hay una chimenea, un busto de Hipócrates y un aguafuerte con *Las tentaciones de San Antonio* de Jacques Callot. Todo, los árboles, el Sena, la vista: «hacen de la propiedad una auténtica morada de hombres de letras». George Sand, después de su estancia en Croisset, dirá: «Flaubert me entusiasma, Croisset es un lugar delicioso».

Allí Flaubert lee a Virgilio y se pasma ante su estilo y la precisión de sus palabras, lee todos los días un capítulo del «sacrosanto, inmenso y extrahermoso Rabelais», lee a su admirado Shakespeare, a Boileau, a La Bruyère, para perfeccionar su estilo, pues las dificultades estilísticas le espantan, ya que no es fácil ser sencillo. En una ocasión afirma: «Desde que se hizo el estilo, creo que nadie lo ha trabajado tanto como yo», y en otra se desespera porque descubre que en una página ha puesto dos gerundios juntos, por sus repeticiones y por su exceso de conjunciones copulativas, las *Y* de principio de párrafo, a las que es tan aficionado y por las asonancias. Flaubert dice que: «Una buena frase en prosa debe ser como un buen verso, *inalterable*, igual de ritmada, igual de sonora», y al mismo tiempo quiere: «dar al análisis psicológico la rapidez, la nitidez, el arrebato de una narración puramente dramática».

Es entonces cuando va a descubrir su poética: «Ningún lirismo, nada de reflexiones, la personalidad del autor ausente», lo que va a repetir en numerosas variaciones. En algún momento dice: «Por mucho lirismo que tenga Byron, por ejemplo, cómo lo aplasta Shakespeare, con impersonalidad soberana».

Su mundo es el mundo de la observación, atenta a los detalles más prosaicos, que le llevará a leer cientos de libros para escribir *Salambó*, y más de 1.900 para documentarse y escribir *Bouvard y Pécuchet.*

El ermitaño de Croisset, como le van a llamar, dedica dos horas al estudio de las lenguas, ocho al estilo y a leer la obra de un clásico cualquiera. «El estilo es la vida», afirma. En su tarea agotadora llega a decir que la frase: «Él cerró la puerta» exigía «unas astucias artísticas increíbles».

Gracias a la correspondencia con Louise Colet, aquella asombrosa mujer que se entregaba a unos y otros, siempre que fueran escritores importantes, sabemos de su método de trabajo. Sabemos también, de su teoría

de la impasibilidad del artista, de la impersonalidad: «El artista debe estar en su obra como Dios en la creación, invisible y todopoderoso, es preciso que se le sienta por todas partes, pero que no se le vea en ninguna».

De ahí que al elogiar a Zola su novela *La fortuna de los Rougon*, libro al que considera atroz y bello, le reprocha que en el prefacio haya expresado una opinión: «cosa que, en mi poética, un novelista no tiene derecho a hacer».

Flaubert, no obstante las distancias, está más cerca de Théophile Gautier con su teoría de: «El arte por el arte» («Lo estético es lo verdadero», dice), que del naturalismo tremendista de Zola, aunque sigue el procedimiento de la precisión científica en todo lo que escribe. En *Madame Bovary* las escenas de los comicios agrícolas fueron escritas siete veces, después de comprobar personalmente la exactitud de los pormenores de la escena, así como los datos médicos y el envenenamiento de la protagonista y sus efectos fueron sacados de indagaciones en laboratorios y conversaciones con galenos. La propia figura de su padre médico sirvió de modelo para el retrato del doctor Larivière.

La cosa llega a tal extremo que, cuando más tarde escriba el cuento *Un corazón sencillo*, para describir la enfermedad de loro que tiene la criada Felicité, hará averiguaciones en el Museo de Historia Natural de Rouen, para instruirse sobre las costumbres y enfermedades de los loros. Toda esta precisión, toda esta aparente impasibilidad, no impide que se desencadene el célebre proceso en 1857 sobre *Madame Bovary*, acusando a su autor por «atentado a las buenas costumbres y a la religión» y «ultraje a la moral pública».

Flaubert fue llamado a declarar ante un juez de instrucción pública que, además, le acusó de: «hacedor de cuadros lascivos».

Este inaudito proceso en pleno siglo XIX, paralelo al que por aquellos días sufría Baudelaire por su libro *Las flores del mal*, puede dar idea del conservadurismo del Segundo Imperio. Flaubert compareció ante el tribunal, y la defensa esgrimió el argumento de que el escritor, hombre honorable, trataba de «excitar a la virtud mediante el horror al vicio». Flaubert fue absuelto, aunque pasó por la humillación, como su amigo Baudelaire, de tener que someterse a un juicio. Con cierta ironía, poco después, el propio Flaubert dirá: «Proceso que me sirvió de reclamo gigantesco y al que atribuyo las tres cuartas partes de mi éxito».

La verdad es que el impasible autor estaba atacando al amor romántico, y mostraba las consecuencias en una mujer casada de provincias. Además, mostraba su desprecio por los odiados burgueses. Flaubert había creado una de las mayores obras de arte de la literatura francesa, al tiempo que había tratado de dar el golpe de gracia al romanticismo.

En plena fama, incluso invitado por el Emperador en las Tullerías, Flaubert emprende una obra muy distinta a la de *Madame Bovary*. Al escribir *Salambó*, para la que viaja a Cartago en 1858, sueña con epopeyas gigantescas, cosas suntuosas, batallas, asedios y descripciones del viejo Oriente fabuloso. En una ocasión dice: «Estoy ahora abrumado de cansancio, llevo sobre mis hombros a dos ejércitos enteros: treinta mil hombres por un lado y once mil por otro, sin contar los elefantes».

Flaubert escribe lentamente, vociferando según su costumbre, pues lee a gritos lo que va escribiendo. Se acuesta a las cuatro de la mañana para escribir unas pocas líneas. Repite con insistencia la frase de Buffon: «El talento no es más que una larga paciencia». Con todo lo que tiene de *pastiche* orientalista, de gran cuadro histórico a la manera de los cuadros de historia pictóricos, que están de moda, *Salambó* no alcanza la perfección de *Madame Bovary*. Como el autor se niega a que sus libros tengan ilustraciones, la Emperatriz Eugenia quiere conocer al autor, pues desea vestirse de Salambó en un baile de máscaras. Madame Rimsky-Korsakoff se adelanta y se viste de Salambó.

Flaubert continúa su vida encerrada y laboriosa. Ahora escribe *Las tentaciones de San Antonio*, una reconstrucción arqueológica del siglo IV. Hay quien dice que hace de la literatura un sacerdocio. Vive solo y soltero, pues su madre ha muerto y su sobrina Carolina se ha casado. Cuando ve a George Sand en Nohant rodeada de nietos, siente envidia y exclama: «¡Tuve miedo a la vida!» ¿Recordaba, acaso, aquellos ataques de epilepsia que padeció alguna vez?

En los últimos años de su vida es muy generoso. Perderá su fortuna por salvar a sus parientes arruinados: a Carolina y a su cuñado Commanville. Poco antes ha escrito *La educación sentimental*, donde hay tanto autobiográfico y tres cuentos: *Un corazón sencillo*, que Gon-

court califica de «obra maestra», *La leyenda de San Julián el hospitalario,* inspirada en una vidriera de la catedral de Rouen y *Herodías.* La prosa es de gran belleza y de una aparente sencillez asombrosa.

El 9 de mayo de 1880, a los 59 años, Flaubert muere de una apoplejía, de una hemorragia cerebral. Lottman describe los funerales del llamado «campeón de la nueva escuela», la dispersión de sus manuscritos y de su biblioteca, y la herencia de sus últimas obras, el *Diccionario de tópicos,* florilegio de las estupideces humanas, y la novela de *Bouvard y Pécuchet.* Al terminar de escribir su densa biografía del escritor, Lottman lo único que pide a los lectores es que, por su parte, se vuelvan hacia la vida y la obra verdadera de Flaubert, con espíritu clarividente: es decir, que ellos mismos sean los biógrafos.

Carmen Bravo-Villasante

Los años de la serpiente*

La novelística chilena de los años 80 se caracteriza por privilegiar la Dictadura como su referente singular y traumático. Se critica la sociedad de mercado, se denuncia la doctrina de la seguridad nacional, se registra la autocensura, se habla de una pérdida de referentes culturales e ideológicos. Es común que se exhiba una sociedad en crisis, pero el sujeto que la enuncia no aparece formando parte de esta crisis; así, muchos autores aparecen refugiados en el voluntarismo (la lucha continúa, venceremos), la regresión psicológica (la parálisis, el limbo) y la nostalgia (la reconstrucción de una cultura popular ya desaparecida). Y cuando se realiza una crítica a la cultura política (la hegemonía de los partidos, el infantilismo revolucionario), no hay una experiencia política que la respalde.

Un escritor de la generación joven chilena, Antonio Ostornol (1955), emprende la increíble tarea de romper este tabú, exhibiendo la crisis de valores de la izquierda chilena, en su novela *Los años de la serpiente.* Diez años antes, a los 26 años de edad, había escrito una novela *Los recodos del silencio* donde los protagonistas, adolescentes, tienen los ideales de sus padres (que están en el exilio) y se organizan para continuar un itinerario libertario trazado por la inmediata tradición —el iluminismo— de la vanguardia cultural, que señala tareas al pueblo. Sin embargo, el tiempo pasa. Así, a la identificación anterior con los discursos culturales de los mayores, le sucede —en la actualidad— la rebelión. El blanco es la vida partidaria comunista (que bien puede extenderse a la vida partidaria de la izquierda chilena durante la Dictadura).

La novela de 1991 es el proceso doloroso de esta herida que todos infligimos al Padre (el partido, las normas en que creemos, el pasado). Es el tiempo de la crisis; y en este caso, el final de un trayecto, la conciencia de que se llegó a un punto cero: «asisto, ni más ni menos, al ocaso de los héroes, al final de todas las épicas» (226). Quien crea, sin embargo, que esta rebelión es un burdo asesinato se equivoca: es un ajuste de cuentas, para poder volver a entrar en la Historia y refundar un proyecto cultural: «sucede que ya no creemos en las grandes traiciones, porque se esfumaron las grandes verdades» (226).

La apertura de la novela es la siguiente: Antonio Torres, chileno becado en París desde hace un año, recibe una carta de su compañera Andrea, quien le comunica su decisión de no viajar a la Ciudad Luz. Es el año 1985; el protagonista decide quedarse, a la vez que comienza

* *Antonio Ostornol:* Los años de la serpiente *(Santiago de Chile: Ornitorrinco, 1991).*

a escribir una serie de cartas a su hijita Bárbara, de siete años de edad, explicando su situación existencial.

Son cartas que están concebidas para no ser leídas en el presente, sino en un futuro, acaso como un diario confesional encontrado, o también, para ser olvidadas. Antonio no las despacha; las acumula como actas para ser usadas para su defensa ante un gran tribunal; y las continúa escribiendo para comunicarse consigo mismo, para dilucidar un drama personal que es sentido como comunitario: «¿Cómo explicarle al magnífico Fiscal del Olimpo, que durante meses y años y siglos había instruido un sumario monumental, que yo no era sujeto digno de tanta acusación, que apenas me consideraba un sobreviviente oscuro de una tragedia nacional, que no fui héroe ni suicida, que no tomé un fusil ni volé puentes, que incluso enfrenté a mis interrogadores y ya ni sé cuáles fueron mis confesiones?» (241-242).

El relato de los hechos se otorga de un modo elusivo. Sólo hacia la mitad de la novela, podemos reconstituir con claridad y de un modo lineal la acción, sustentada en una precisa cronología (que sintoniza con fechas históricas). En 1975, Antonio es un dirigente estudiantil, con conexiones con la clandestinidad; en 1976 es detenido y torturado; en el año 77 viaja a Praga, pero vuelve a Santiago en 1978. Vive con su compañera Andrea, nace su hija Bárbara, continúa su trabajo en la clandestinidad. Son años de una frágil felicidad, recordados desde el presente como «el tiempo de la esquina azul». En 1983, en las jornadas de protesta en Chile, conoce a una francesa, Nicole; en la actualidad, vive con ella en París, «ciudad de luces y traiciones».

La anécdota está sostenida por dos relatos: un testimonio generacional de la resistencia a la Dictadura (la clandestinidad) y la biografía personal del autor.

En la novela, el protagonista es detenido junto a Manuel Parada (efectivamente detenido en 1976) y luego el protagonista se informa en París de su asesinato (triste noticia internacional: fue degollado en 1985 por la policía secreta).

Sutilmente, el protagonista es construido como un alter-ego del autor: ambos tienen el mismo nombre (Antonio), un padre idéntico (comunistas exiliados) y un pasado político público (jóvenes dirigentes comunistas); además, coinciden en la misma fecha en París. La relación entre ambos es compleja. El héroe novelístico está construido como un exacto reverso del comunista ejemplar: reniega del partido, abandona a su familia, se queda en París, tiene una amante francesa. Así, mientras Nicole lo excita, nuestro anti-héroe nos dice irónicamente: «¿Acaso no sabe que somos insobornables, inclaudicables, incagables, intirables?» (114).

El héroe de la novela es un sujeto-límite; es alguien más lúcido que el ser de carne y hueso, puesto que corre el riesgo de la transgresión, es capaz de vivir lúcidamente la caída en el espacio fantasmático de una ciudad literaria: «Aquí necesito estar, en este París que es simplemente un espacio en el tiempo, donde el presente se construye a partir de la ausencia absoluta de historia y de porvenir» (24).

Entre la distancia que va de la esfera imaginaria de Antonio y su esfera biográfica real, se reconstituye la historia privada de toda una generación.

Comentemos rápidamente el discurso comunicativo de esta crisis. ¿Qué sentido tendrán, por ejemplo, las cartas? Estos escritos son actos egocéntricos, que le permiten al protagonista construir una nueva subjetividad, y son también actos culposos de autocompasión: «Estas líneas no las conocerás nunca y no pasarán de ser un pobre paliativo para mi desesperación» (80).

Pero constituyen, sobre todo, una oblicua reflexión sobre la orfandad, sobre la imposibilidad de Antonio de legar una tradición a su hija: «Para ese momento escribo, para redimir tu nostalgia de niña sin padre» (185). Bárbara no tendrá un guía espiritual, aunque sí tendrá el legado de una experiencia de vida.

El relato está construido como una confesión. El formato normal —el héroe escribe cartas que son monólogos, donde habla sobre su vida y sobre acontecimientos ordinarios— aparece interrumpido intermitentemente por una serie de sueños y consejas que el mismo Antonio crea o repite. Así, aparece en tres versiones el cuento de un dragón de siete cabezas que ataca una aldea (niños y nanas resisten; en una versión aparece un bebé-monstruo; en otra, una nana-gigante). También se sueña otras tantas veces con una guerra (una vez se habla de una victoria armada; otra, de una deserción). Son escenas visuales —claras e intraducibles—, radiografías de la vivencia traumática de una dictadura.

Hay, además, una serie de sueños que corresponde no tanto al país, sino a la familia: Antonio aparece con su

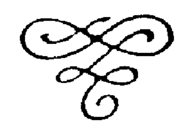
mujer y su hija en un tren, luego están frente al mar. En el último sueño, su hija dispersa sus manuscritos en el océano, perdiéndose en el horizonte «toda esa memoria acumulada», lo que posibilita un encuentro amoroso entre padre e hija.

Todos estos sueños están concebidos como retazos de materiales oníricos. A través de ellos, la novela siempre está regresando a lo reprimido.

En fin, el escenario de la crisis es París, recogido en barrios antiguos, que se abren como pequeñas ventanas a todo el mundo interior, mostrando la soledad de la gente —París, «paloma de solitarios»—, maravillosamente mitigada por el juego amoroso. Es la ciudad elegida para perderse, para escribir, para trascender desde la negatividad.

Los años de la serpiente es un testimonio de una generación joven que sobrevivió a todos los discursos autoritarios de la época, y que está dispuesta a devolverle a la vida un discurso ético y a generar nuevas utopías para la realización de una comunidad. En el paisaje literario chileno, un discurso saludable; acaso el único que logre hermanar política y literatura, deseo y necesidad.

Rodrigo Cánovas



Una revisión de la escena madrileña (1918-1926)*

Este libro se presenta como resultado de una investigación en curso que pretende profundizar en el conocimiento de la escena madrileña desde comienzos del siglo XX hasta el estallido de la Guerra Civil a partir de la metodología crítica denominada «Estética de la Recepción». Su objetivo es el de determinar la incidencia real de los productos teatrales en el público y crítica del tiempo, contextualizar las distintas creaciones y evitar así los errores de perspectiva histórica que se pueden detectar en muchas de las historias del teatro español contemporáneo, además de aportar una gran cantidad de datos técnicos que proporcionan una amplísima información sobre el teatro representado en esos años. De hecho, la mayor parte del volumen (pp. 164-491) está ocupada por la cartelera del período, cuya elaboración se ha basado fundamentalmente en la prensa periódica coetánea, sin menospreciar otras fuentes impresas. El resultado ha sido un catálogo por orden alfabético de títulos que incluye, además, el género, número de actos, autor o autores del texto y, en su caso, de la música, compañía, director y escenógrafo, temporada, local, fecha de primera representación, con indicación de si se

* *Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos.* La escena madrileña entre 1918 y 1926: Análisis y documentación. *Madrid, Fundamentos, 1990.*

trata de un estreno, y número total de representaciones, dato éste que se ha considerado por primera vez y que resulta el elemento menos discutible a la hora de calificar una obra como éxito. Un índice final de autores facilita la consulta, además de darnos indirectamente el número de piezas que cada uno llegó a tener en cartel.

La sistematización y ordenación de esos datos, prácticamente exhaustivos, no sólo tiene valor como archivo documental que deberá ser tenido en cuenta en futuras investigaciones sobre el teatro de la época, sino que su examen suscita una serie de cuestiones que los autores han comenzado ya a trabajar en las primeras páginas del volumen bajo cuatro epígrafes principales, más un apéndice donde sintetizan numéricamente la documentación. El primero de los epígrafes lleva el título de *Constantes del período*, y trata del ambiente sociocultural que afectó a la producción dramática como espectáculo con una dimensión al tiempo industrial y artística. El análisis realizado proporciona informaciones tan interesantes como el altísimo índice de actividad de los teatros, donde llegaron a representarse 2.928 títulos, de los cuales 1.844 estrenos, en un total de 89.437 sesiones, cifras casi increíbles desde nuestra perspectiva, pero que se explican bien tras la descripcion de la vida escénica en el libro. El teatro era entonces un fenómeno de interés masivo, reflejo de la estratificación social en sus precios, y objeto de atención por parte del gobierno y los medios de comunicación. La prensa, en efecto, sirvió de vehículo de las polémicas que enfrentaron a los partidarios de una renovación estética y a los sostenedores de la escena comercial, variada pero preñada de unas convenciones que aseguraban la comprensión y el éxito del público. Los géneros más favorecidos eran, sobre todo, los de carácter cómico, en mayor medida si estaban acompañados de música. Sus numerosas denominaciones pueden limitarse en el fondo a varias principales, esto es, juguetes cómicos, astracanes, parodias, vodeviles, operetas, sainetes (entonces en declive) y revistas, espectáculo éste que inicia su auge en el período. Como géneros serios, de menor éxito, están el teatro poético y la alta comedia, con escasa presencia del drama y, al contrario, triunfo de las comedias de tema policíaco. Fuera de dichos géneros, las posibilidades de buen suceso eran menores, hecho que también ocurría cuando el autor no estaba incluido en el escaso plantel de consagrados, constituido por los hermanos Álvarez Quintero, Arniches, Muñoz Seca, Benavente, Linares Rivas, junto a nombres menos difundidos en la actualidad como E. García Álvarez, Joaquín Abati, A. Paso Cano, etc., muchos de los cuales debían trabajar en colaboración para cubrir la enorme demanda.

En contraposición al teatro de éxito, la presencia de formas alternativas comienza a ser más visible, aunque minoritaria. Surgen espacios para el teatro infantil. Se trata de dar oportunidad a los noveles. Son también frecuentes las visitas de compañías extranjeras con una dramaturgia innovadora en ocasiones, verdadero estímulo para los intentos de ciertas compañías o grupos de aficionados, tales como la *Escuela Nueva*, de Rivas Cherif y Magda Donato, o *El Mirlo Blanco*, de los Baroja. Estas experiencias influyen poco a poco en la coyuntura, en lo que se refiere a la escenografía, cada vez más cuidada y no sólo pictórica, o a la autonomía del director de escena, labor encomendada tradicionalmente al primer actor, actividades que gozarán del apoyo de una crítica muy comprometida con la vida escénica, pues reseñaba día a día los estrenos efectuados y comentaba el estado general del teatro, apuntando posibles soluciones a una crisis omnipresente en sus testimonios. Aunque con una riqueza escénica tal, la conciencia de crisis no parezca muy justificada, la defraudación de las expectativas artísticas de unos y económicas de otros, especialmente cuando la temporada resultaba menos beneficiosa (v.g. 1923-1924, con *sólo* 9.390 representaciones frente a las más de 11.000 de media) incidía en una sensación de decadencia bastante generalizada.

La ajustada descripción de la coyuntura se complementa por una parte con la elaboración del perfil propio de cada temporada, y por otra con una aproximación a unas cuantas piezas que fueron bien acogidas por el público y/o la crítica. En esos perfiles se especifican numéricamente la demanda por meses, las salas con más obras, la literatura dramática más favorecida con la cantidad de piezas y estrenos de los autores más prolíficos, así como las producciones que se representaron más veces, ordenadas en listas, lo que ilustra las preferencias del público en cada momento. En otro apartado, *Anatomía del éxito (1918-1926)*, los autores analizan obras representativas clasificadas de acuerdo con su género, abordando su caracterización formal y su contenido ideológico, entre otras cuestiones. Esto nos habla del tipo de teatro que podí-

ser admitido sobre las tablas y por tanto de la mentalidad vigente, que exigía un decoro más o menos burgués en las obras serias, pero aplaudía las alusiones sexuales a la semidesnudez de las artistas en las de tipo cómico.

También se estudian en el marco de la época las obras consideradas más interesantes en la actualidad, y se explican a partir de los testimonios coetáneos los fracasos de *El maleficio de la mariposa*, de García Lorca, por su ruptura de las convenciones de una «comedia bien hecha» de entonces (p. 131), de *La cabeza del Bautista*, de Valle-Inclán, por su amoralismo, o de *Fedra*, de Unamuno, por la pobreza de la puesta en escena y de la actuación. Junto a ellas, se tienen en cuenta obras que la crítica elogió sobre todo por el planteamiento de asuntos sociopolíticos candentes desde una perspectiva no conformista, como *El coloso de arcilla*, de Luis Araquistáin, drama que atacaba la corrupción del sistema y constituye uno de los pocos éxitos de este tipo de teatro en un escenario donde se buscaba más la diversión que el recuerdo de las preocupaciones cotidianas.

El resumen del contenido del libro que hemos intentado no agota la riqueza de su información y sugerencias, riqueza basada en unos datos acopiados con rigor y seriedad. Estas cualidades no están reñidas, además, con un estilo que hace agradable la lectura, sobre todo cuando las citas y anécdotas resucitan un teatro que constituía un elemento fundamental de la vida madrileña. Esperamos la pronta aparición del segundo volumen, dedicado a la escena madrileña entre 1926 y 1936.

Mariano Martín Rodríguez



El penúltimo avatar del ruedo ibérico

En Venta Quemada el poder legítimo de Luis el Tetrarca es aplastado por la fuerza militar de Nero, que instaura una singular dictadura, la Corregiduría. Asistiremos a incontables calamidades. Las intrigas de las facciones rivales de Iluministas y Alumbrados por apropiarse de la Secretaría General, luego de la huida de Sem, hermano de Nero, que la regentaba. El asesinato recíproco del Oidor y del Chambelán, aspirantes ambos a la misma. El nombramiento del Togado, igualmente malquisto de Iluministas y Alumbrados, como Secretario General. La impotencia de Nero y, pese a todo, el nacimiento del Delfín, fruto de los amores adúlteros de Jafet, hermano de Nero, y de Brígida, esposa de Nero, también llamada la Viuda. Los planes de casamiento del Delfín con Eglantina, hija de Luis el Tetrarca, para así perpetuar y legitimar la Corregiduría. La conspiración de la Viuda y el Togado para sustituir a Eglantina por su hermana Rosa, tartamuda y por eso desposeída de la herencia de la Tetrarquía. La huida del Delfín con la prostituta Lozana. La muerte del Togado en un fulminante atentado que lo lanza por los aires. Y todo ello con el telón de fondo de la imparable Rebelión del Fuego, a que Nero opondrá la Gran Tala, en su empeño inútil por atajarla. Al final, muriendo en la más absoluta soledad, Nero reconocerá el fracaso de su empeño, dejando en herencia ex-

clusiva la Corregiduría, pese a la oposición sorda de la Viuda, a Eglantina.

Estos son algunos de los eventos en torno de los cuales gira la historia que nos narra Pedro J. de la Peña en *Los años del fuego*, que obtuvo el Premio Ateneo de Santander 1988; unos eventos que sin duda despertarán en el lector ecos del pasado reciente de nuestra historia, que parece así vista a través de un prisma deformante, un prisma inevitablemente esperpéntico. Pues, inevitablemente, resulta de todo punto necesario referirse a Valle-Inclán, y ello no tanto por su influencia efectiva en *Los años del fuego*, mucho más tenue de lo que pudiera pensarse en un primer momento, no tanto porque Pedro J. de la Peña nos esté narrando a carcajada limpia el penúltimo avatar del ruedo ibérico, sino, sobre todo, por el género en que se inscribe voluntariamente su novela, que no es otro que la novela de dictadores, la novela que tiene su momento fundacional en *Tirano Banderas* (de ahí la referencia inevitable a Valle-Inclán de que hablábamos), de tan fértil, aunque por supuesto desigual, descendencia en todas las literaturas de lengua española.

En realidad, la novela de dictadores no es sino un descendiente más o menos espúreo de la novela picaresca; de ahí su profundo enraizamiento en las literaturas hispánicas. Al fin y al cabo el dictador no es sino un pícaro descomunal, un pícaro particularmente exitoso, que con sus marrullerías inacabables se ha encumbrado a las alturas del poder, un poder que es a su vez fuente inagotable de picarescas de todo tipo. Y quizás en la fascinación por pícaros y dictadores, tan irresistible para tantos escritores españoles e hispanoamericanos, no lata sino esa insuperable simpatía por los granujas, que reconocía Santayana en sí mismo como tan característica del genio español.

Este enraizamiento en la novela picaresca no es nuevo, por lo demás, en el caso de Pedro J. de la Peña, sino que ya estaba en alguna de sus novelas anteriores. Así en *Dublín mosaikon*[1], la segunda de sus tres novelas anteriores a *Los años del fuego*, bajo una parábola del desarraigo y del sinsentido encontrábamos, en el sinuoso peregrinaje del protagonista, en sus inacabables malandanzas, en determinados personajes secundarios sobre todo, todo un material en ebullición de una posible nueva picaresca, de una novela picaresca moderna. Ahora, cumpliéndose el camino inverso, en el nuevo pícaro que es el dictador Nero, en las marrullerías inagotables del poder, encontramos además toda una meditación sobre el absurdo, sobre el sinsentido de todo, simbolizado en la soledad final de Nero.

Por lo demás, uno de los aspectos más originales y fascinantes del libro reside en la forma en que se nos va narrando la historia. Son los objetos, los impasibles objetos que nos rodean, los que rompen la ecuanimidad de su mudez para hablarnos de lo que han visto y oído. Son los cuadros, las alfombras, los biombos, los divanes, los adornos de porcelana, los abanicos, los peines, las paredes, las piedras, las mesas, los espejos, las sillas y los sillones, los que nos cuentan la historia. Hasta las pastas de té, una caja de «juanolas» o una navajita para picar cocaína, e incluso un orinal o el botón de la bragueta, tienen algo que decirnos.

De ahí el carácter de joya delicada, de obra de virtuoso, que tiene la novela, y que queda realzado además por la elegancia nunca desfalleciente del estilo, pese a la sordidez de los acontecimientos que se nos narran.

Y de ahí también el carácter sarcástico, la ironía incurablemente desengañada que recorre la obra. De ahí el nihilismo desolado del final. «Por más que finjan salvarse, por más que quieran esconder con la mirada crédula o el mentido entusiasmo el ridículo desenlace de sus actos, los seres de esta tierra, convencidos del sinsentido de su historia, no buscan otra cosa que autodestrucción». Tal es la irredimible conclusión.

En efecto, se ha dicho que no hay gran hombre que valga para su ayuda de cámara. Y si esto sucede con los ayudas de cámara, ¿qué pensarán de los grandes hombres las sillas, las mesas, los espejos, los peines, los orinales?

Lorenzo Martín del Burgo

[1] Dublín mosaikon, *Valencia: Prometeo, 1977.*

César Antonio Molina: *Las ruinas del mundo*

En *Las ruinas del mundo* (Anthropos, colección Ámbitos literarios, Barcelona, 1991), César Antonio Molina ha tenido el acierto de recopilar toda su obra literaria. A los libros ya publicados, ha añadido algunos poemas aparecidos en revistas y otros que pasarán a engrosar su próxima entrega, *Para no ir a parte alguna.*

Vistos así, en conjunto, puede apreciarse mejor cómo este poeta, sin desviarse de una línea firmemente trazada, ha ido decantando, estilizando y adensando, mediante variantes, innovaciones y reelaboraciones pertinentes y enriquecedoras, un universo poético singular y enormemente complejo.

En toda esta producción, que constituye un apasionado y elegíaco viaje a través de tiempos y espacios diversos, se pone de relieve su interés por la vida, la cultura, la antropología, la historia, la arqueología, la naturaleza, la filosofía, los mitos y los viejos oráculos. Así, después de confesar que «con los mismos húmedos/ ojos/ adoro a un gato, a una miniatura etrusca/ o a cualquier bronce rescatado del mar», considera que el tiempo es «ese espacio oscuro de la luz/ en donde se despeñan/ estas rocas esculpidas por las tormentas,/ mientras las ruinas de los siglos nos llaman». En *Pequeña estancia* se referirá al «poema de Innana/ tantas veces releído,/ la foto de Sofía Schliemann luciendo las joyas de Helena,/ los diccionarios, gramáticas, los viejos mapas de ruinas,/ todos los fieles compañeros del baldío esfuerzo».

Consciente de que todo está condenado a desvanecerse, a lo largo del mencionado peregrinaje, intenta salvar del olvido los restos de un pasado cultural que está desapareciendo de la memoria individual y colectiva.

El hombre actual, progresivamente distanciado de las leyendas, de los símbolos, de la naturaleza y del espacio sagrado en que fue engendrado, se ha quedado huérfano de referencias vitales y confinado en el extrañamiento. Incapaz de suplantar los antiguos mitos por otros nuevos (como decía Robert Graves, los árboles y los delfines han dejado de ser sagrados para convertirse en marcas de conservas), ha caído en un vacío y una nada carentes de significación, y ha olvidado que la realidad no es fruto sólo del presente y de su circunstancia, sino de los múltiples signos que la constituyen, y que, por tanto, es necesario rescatar. César Antonio Molina hasta llega a considerar la desaparición de las salas cinematográficas de su ciudad natal, que le abrieron las puertas a múltiples realidades desconocidas, como un atentado y una violación de su identidad.

Su poesía constituye, pues, un intento desesperado de salvar del olvido y de dar eternidad a esas épocas pasadas. «Soy consciente —precisa— de que asisto al final de un mundo en el que la naturaleza desaparece, en el que ya no se sabe nombrarla. Hay que nombrarla para que no desaparezca. Empezamos a desconocer las leyendas y los mitos, sin darnos cuenta de que con ellos desaparecemos nosotros mismos. Y todo esto hay que rescatarlo porque constituye la base de nuestra memoria».

Hay que tener presente también que si estas civilizaciones son lo que nosotros seremos para las del futuro, la salvación de las mismas mediante la palabra poética constituye una forma de esquivar nuestra propia extinción, de perpetuarnos en el futuro, y de reafirmar y dotar de amarras al hombre de hoy.

Esto explica que, a medida que ha pasado el tiempo, el mundo clásico, eje de sus primeros libros, haya ido dejando paso o alternando con las leyendas célticas, las civilizaciones precolombinas o el mundo más próximo del maquinismo y de los adelantos técnicos (en sus últimos libros, casi tan importante es una ruina griega, romana o inca como un aeroplano, un avión, un coche o un tren). Si se tiene en cuenta la corta duración de las

diferentes etapas de nuestra vida, hasta puede considerarse que somos arqueología de nosotros mismos.

Toda esta dialéctica entre el pasado y el presente, entre lo cercano y lo lejano, lo alto y lo profundo, siempre plasmada con emoción contenida, no aplasta las inquietudes y obsesiones del autor. «No creo que pueda desligarse la poesía de la vida —confiesa él mismo— y más en este mundo que nos ha tocado vivir. De la misma manera que un poeta se casa y tiene hijos, o no se casa y vive en el desierto, hay que convivir con tu mundo y cada uno ha de sobrellevar la soledad como puede. En mi caso concreto me alegro de haberla sobrellevado así. Sé que todo es temporal y efímero, y en esa idea se basa gran parte de mi poesía. Por lo tanto, es una manera de vivir».

Lejos de la reconstrucción fría, desapasionada y discursiva de esos mundos, el viaje, que se desarrolla generalmente en su interior —las ruinas son unas veces pedazos de su instante; otras, trasunto de temporalidad—, es un medio también para la exploración de sí mismo, para la búsqueda de respuestas a conflictos personales e históricos, o para dejar testimonio de la época en que vive. Señalemos, sin embargo, que a medida que ha pasado el tiempo, el «yo» se ha ido haciendo cada vez más intenso (y en esto César Antonio Molina coincide con un proceso general en la poesía española de los años ochenta). Si hasta *La estancia saqueada* ha dominado el tono épico y el deseo de plasmar la memoria colectiva, en sus últimos libros, sin renegar de su papel de actor-cronista, ha ido incorporando con mayor intensidad su propia memoria y ampliando la indagación, cada vez más escéptica y pesimista, acerca de su relación con una realidad que, progresivamente, ha ido acentuando sus perfiles ambiguos y problemáticos (en diversas ocasiones lo épico e histórico y lo lírico coexisten o se funden de forma magistral). En su penúltimo libro, *Derivas*, hasta él mismo se contempla como «ruina», es decir, como soporte de una serie de elementos (el amor, la pasión, la esperanza) que casi no le pertenecen, debido a la fugacidad del instante presente, y como parte de un momento histórico que, como todos, está condenado a convertirse en arqueología.

La presencia de lo real y el cúmulo de vivencias que esta poesía contiene separan a César Antonio Molina del recargamiento cultural, muchas veces artificioso, intrascendente y de «salón», y de la evocación nostálgica y sentimental de mitos de la infancia, habituales en gran parte de la poesía de los años sesenta y setenta. Como ha ocurrido con otros autores de esa época (Colinas, Carnero, Carvajal, etc.), el barroquismo y la cultura (asumida, convertida en vida) han ido aliándose o dejando paso a preocupaciones intelectuales y vitales (telúricas, hedonistas, metafísicas, místicas y neorrománticas) que progresivamente se han ido perfilando y cobrando intensidad. Tampoco es extraño que, aunque Venecia aparezca en un poema de *Derivas*, este poeta prefiera otros escenarios más duros, severos y misteriosos y, en general, las ciudades en las que se ha producido un sincretismo de culturas y pueblos.

Para la plasmación de este mundo, César Antonio Molina renuncia a un lenguaje lógico-conceptual y narrativo y, como corresponde a aquello que refleja, va encadenando sensaciones, visiones fragmentadas, que, lejos del carácter gratuito que tuvieron en algunas vanguardias de los años veinte, poco a poco van enlazándose, complementándose, ramificándose y encajando unas con otras —directamente o en la mente del lector—, hasta formar un todo compacto, unitario y con sentido. La incorporación, integración y asimilación de técnicas propias de otras artes —sobre todo, de la cultura visual, capaz de recrear, actualizar y divulgar los mitos del pasado y, al mismo tiempo, de crear otros nuevos— siempre aparece como natural y necesaria. Los homenajes a directores cinematográficos y películas están de tal forma fusionados en el poema que es imposible su extracción sin que el texto pierda su sentido. Como señala Ángel Crespo, en el insustituible ensayo introductorio: «La de César Antonio Molina es una poesía que se apoya en un esquema lírico-narrativo que exige, en consecuencia, la unidad temática de cada uno de sus libros. Es claro que estos esquemas tienen en ocasiones una estructura cerrada, en el sentido de que el desarrollo argumental viene dado de manera explícita en la secuencia de unas partes para cuya entera comprensión es preciso seguir un orden lineal de lectura semejante al que impone la de una obra épica; en algunos libros, sin embargo, cada poema puede ser leído y comprendido individualmente, como es normal en la poesía puramente lírica, a pesar de estar ordenados todos ellos en una secuencia narrativa. En ambos casos, la organización de las partes o de los poemas que forman cada uno de los libros de este autor

se relacionan entre sí de forma semejante a como lo hacen los diferentes signos de una escritura ideográfica en la que han sido suprimidos todos o parte de los nexos lógico-discursivos que unirían unas expresiones con otras. En efecto, en la escritura que nos ocupa, el poeta suele ofrecer una serie de frases yuxtapuestas cuyo grado de enlace o relación depende en parte de la intuición del lector adiestrado en mayor o menor grado por los hábitos de lectura de la poesía contemporánea».

Advertimos que, desde un punto de vista estilístico, el torrente de símbolos y de imágenes —irracionales o con referente expreso— de sus primeros libros, ha ido dejando paso, a medida que lo personal se ha ido haciendo más notorio, a un lenguaje más concentrado y sintético, más ceñido al concepto, aunque siempre fuertemente connotativo. Tanto en un caso como en otro, la brillantez formal no anula la capacidad de sugerir, de transmitir unas vivencias y de inquietar al lector. Él mismo confiesa: «Un verso/ quizá nos lleve varias horas, pero de qué vale/ si no parece el pensamiento de este instante».

Esta evolución estilística se manifiesta también en las preferencias literarias que este poeta ha ido mostrando a lo largo del tiempo. De su admiración por una poesía brillante y metafórica (la de Góngora, Saint-John Perse, Pound, Seferis) ha ido pasando, sin renegar de la anterior, a una no disimulada devoción por los presocráticos, los clásicos grecolatinos, Quevedo, Montaigne, los metafísicos ingleses, los románticos alemanes, los simbolistas, Valéry, Eliot, Rilke, Quasimodo, Ungaretti, Prados, Juan Ramón Jiménez, Manuel Antonio, Guillén, Salinas y María Zambrano, entre otros muchos. En «Cloaca máxima», junto «a las siete maravillas del mundo/ y los siete durmientes de Efeso/ incorruptos», coloca a «Ezra, Thomas, Paul, Fernando, Yorgos, Alexis, Salvatore, Juan Ramón.../ y qué decir de William, Luis, Edgard, Gustavo, Teresa o Emily».

Antes de cualquier alba...

En *Épica* (1974), libro que César Antonio Molina comenzó a escribir cuando tenía dieciséis años, ya se pone de relieve su interés por recrear los mitos, la historia pasada y determinadas vivencias cinematográficas.

Sin embargo, por debajo del rico entramado de símbolos y metáforas —la frecuente acumulación caótica tiene mucho que ver con su estado de ánimo— y del tono hímnico y mítico con que se ofrece todo ese mundo, pueden rastrearse sus inquietudes, existenciales e históricas, e, incluso, algunas vicisitudes de la sociedad española del comienzo de la década de los setenta. Señalemos, como ejemplos, la inclinación por los ámbitos marinos, la elegíaca meditación ante el tiempo fugitivo, la compleja visión, en la que la fascinación y los temores se entremezclan, del amor y del universo femenino, y la contraposición, a través de la enconada y estéril lucha que sostienen unos jóvenes para escapar de las destructoras trampas que se les tienden («De un mediodía a otro mueren todos los visitantes/ que no han logrado penetrar./ Otros, enloquecidos de angustia, jadeantes en la oscuridad,/ siguen por los pasillos que dan a otras puertas/ y otras puertas que dan a los pasillos,/ entre gritos del exterior y de los ahogados»), de las nuevas ideas con las ya caducas, de la libertad y la vida con la opresión, la barbarie y la muerte.

En la parte final, la situación de los mencionados jóvenes le sirve, mediante una hábil gradación de lo general a lo particular, para la reflexión personal, la consideración del mundo propio como una fortaleza saqueada y la confesión de su desvalimiento y de su conflictiva relación con el entorno: «Soy un hombre. Un hombre herido./ La cura está en todos los lugares./ Y sin embargo —mi cura—, es la herida».

En su siguiente obra, *Proyecto preliminar para una arqueología de campo*, cuyo título recuerda, quizá intencionadamente, el de la novela de Robbe-Grillet *Proyecto para una revolución en Nueva York*, se intensifica la pasión de Molina por la arqueología y la historia.

El viaje que, desde el presente, emprende a lo largo del tiempo, le permite recrear, superponer y fundir, diacrónica y sincrónicamente, lo contemplado —directamente o a través del cine, de los libros de Schliemann y Frazer, de reproducciones fotográficas o de noticias de prensa— y lo imaginado y deseado.

Indiferente a lo anecdótico, biográfico, descriptivo y sentimental, y a las referencias espaciales o temporales —los nombres de paisajes, ciudades y personajes sólo aparecen a veces en los títulos o en los epígrafes—, intenta captar y recuperar, mediante una primera persona, del singular o del plural, que se integra, con sus ex-

periencias, en lo narrado, el clima, la atmósfera, los ritos, el latido, los ambientes, peculiaridades y, en definitiva, el espíritu de todo aquello que, sin orden ni jerarquía, atrae su atención (en la edición que comentamos, esta obra y *Épica* se han agrupado bajo el significativo título de *¿Dónde termina el viaje?*).

La coincidencia de que el momento en que vive, fugitivo e irrepetible («Arde el amor en las capillas./ No hay guía ni soplo capaz de regresar su vuelo./ ¡Jamás se volverá a repetir este goce!/ Pero henos aquí resucitados tras la muerte de todos los días»), será para las generaciones venideras lo mismo que las que ha cantado para nosotros, y de que somos, por tanto, arqueología en potencia y, por tanto, como ocurre con el pasado, actualidad, aviva los deseos de salvar del olvido y de abolir el tiempo y dar eternidad e intemporalidad —y a ello contribuye poderosamente la riqueza de audaces y sorprendentes imágenes— a los decorados del recuerdo en los que, como en el poema de su admirado Leopardi, le es tan «dulce naufragar».

Últimas horas en Lisca Blanca (1979), obra en la que el verso libre alterna con la prosa poética, constituye un homenaje implícito a *La aventura*, una de las más celebradas producciones de Michelangelo Antonioni. Como se recordará, en ella todo gira en torno a la búsqueda de una mujer, Anna, que se pierde en Lisca Blanca, una isla de la costa de Sicilia.

También ahora una mujer, una actriz, desaparece de la mencionada isla durante el rodaje de una película en la que ella misma, como protagonista principal, tendría que representar su propia desaparición fílmica. El libro es, pues, un guión cinematográfico y, al mismo tiempo, un diario de ese suceso que todo lo trastorna.

En este inquietante, caprichoso y cambiante «tú» femenino, por el que el «yo» se muestra fuertemente atraído y enajenado («yo era un ancla en tu vientre, una/ nasa en tu pecho, una tortuga atrapada/ en tu pelo, un búho atento al estruendo/ del mar, a la ola en el océano, al viento/ moviendo el rocío»), se compendian y objetivan todos los anhelos, inquietudes y aspiraciones del alma humana (platónicos, inalcanzables: «Y hemos reemplazado a la felicidad/ por la incertidumbre de tu belleza») y las promesas salvadoras (falsas, a la postre) de las amenazas de destrucción y vacío que nos cercan (el que todo ocurra en la mente del autor no mengua ni invalida el carácter universal de lo que relata).

Por otra parte, los ecos que llegan del agitado e inconcluso deambular de ese «tú» por los más diferentes lugares —imaginarios, clásicos y modernos— dan pie o constituyen el estímulo para la reinvención de otra realidad («Y zozobrábamos por el imposible escenario de las ciudades que imaginábamos»), en la que, mediante el entrelazamiento de tiempos y espacios, se van tejiendo, ampliando y haciendo más densas las habituales obsesiones del poeta: la dialéctica entre el presente y el pasado, y entre la realidad, la apariencia y la máscara, y la contraposición entre el estatismo, la meditación y el misticismo, por los que parece inclinarse al final, y la vitalidad y la acción («estar sólo, cogido en una necesidad contra la cual nadie puede hacer nada. Y no haber nada más, y ser indestructible, ajeno, en paz, siendo lo que soy desde esta soledad de la estancia... Y ya ni conocerte»).

Además, la sustitución del paisaje real, en el que supuestamente se desarrollan los acontecimientos, por otro reconstruido en un estudio cinematográfico, y las referencias que llegan de los lugares por los que atraviesa la ausente, permiten al autor ofrecernos, con suntuosidad barroca, y como ya ocurría en el poema «Dos paisajes», de *Épica*, otro ideal en el que se funden elementos de sus tan queridos escenarios mediterráneos y atlánticos (en el poema «El comedor se iluminaba...», de *La estancia saqueada*, Lisca Blanca servirá de referente simbólico) e, incluso, de los cuadros románticos ingleses y alemanes. Como el propio autor escribe: «*Últimas horas en Lisca Blanca* representa, primeramente, un avance formal hacia la narración —en una especie de gran poema unitario— y, en segundo lugar, el apoderamiento visible del instante-presente, que no por eso dejará de estar inmerso en una permanente tensión irreconciliable, al unirse a un "saqueo" múltiple de la realidad que se teme, profana y conjura, huyendo de la muerte y la desolación: naturaleza mediterránea contra naturaleza atlántica, civilizaciones arcaicas contra civilización moderna, prospecciones arqueológicas contra filmaciones cinematográficas. Una explosión volcánica de la que sólo restarán falsos viajes-huidas a través de fósiles y huellas engañosas, a la búsqueda y escapada de una imposible identidad».

En su siguiente entrega, *La estancia saqueada* (1983), que, en realidad, es un solo poema en verso libre, dividi-

do en veintidós fragmentos, César Antonio Molina, consciente de que los pueblos privados de leyendas, mitos y ruinas están, como ya sentenció Patrice de la Tour du Pin, condenados a «morir de frío», protesta ante los signos de destrucción y enmascaramiento, que observa a su alrededor, de las formas culturales que la tradición nos ha legado, y por la progresiva insensibilidad ante el entorno natural («el mar está tan lejos que los delfines en los zoos/ ruedan por las mareas de la nada» y «las rías en nuestro interior naufragan como en papel secante»). «La violación del espacio sagrado —confiesa el autor—, la pérdida de los mitos, las leyendas, la modificación irreversible de zonas de la naturaleza han provocado en el hombre moderno un sentimiento de desolación, de abandono. La ciencia y la tecnología roban los mensajes trastocándolos y suplantando la necesidad atávica de la interrogación».

Su queja surge lo mismo al comprobar cómo «en manos/ del *tuffatore* la rosa de Paestum se marchita y el humo/ de la máquina reemplaza al de los sacrificios, y la hélice/ al remo expelido por un aria», que al contemplar el aguamanil del Pórtico de la Gloria convertido «en charca para los sapos», o «en las fotografías/ de las agencias, recortadas con la indolencia de quien no habita/ ningún temblor, entre cadenas, colgando de las grúas,/ el cuerpo mutilado camino de los falansterios» y «a los técnicos intentando sostener la Creación con la falsa Cariátide». Como señala César Nicolás: «Si los medios de comunicación, si los mensajes que el hombre de nuestros días recibe son puras simulaciones, suplantaciones de lo poético y lo sagrado, los poemas de *La estancia* no pretenden sino potenciar y suscitar ese *otro* espacio que queda allí, al margen, oculto bajo la escandalosa maraña de nuestros signos sociales, fetiches y «pozos» de los *massmedia.* La denuncia de esa adulteración (cultural, biológica, ecológica y aun semántica) es una tarea de la gnosis poética, y las composiciones de *La estancia* van redescubriéndonos el sendero por donde ha de hacer irrupción eso *otro,* que es también arqueología psíquica, memoria colectiva del hombre».

De espaldas siempre a lo narrativo y al razonamiento lógico y conceptual, Molina expresa todas estas obsesiones mediante el exuberante encadenamiento de imágenes y símbolos —las hélices, el mar, la sal, la piedra, los delfines, las palomas, los minerales, los peces, «que saltan derramando la hiel en nuestros ojos», y el fuego parecen los más representativos—, las enumeraciones y la superposición de elementos heterogéneos (clásicos, vanguardistas, esotéricos, literarios, históricos, etc.), las referencias personales, que se acentúan en algunos de los poemas del final, y la incorporación de técnicas procedentes de otras artes. Para Gloria Rey, «uno de los aspectos más interesantes de *La estancia saqueada* es su visualidad, la «puesta en escena» cinematográfica del poema, a través de la sucesión de planos e imágenes que, a veces, se enlazan, y otras, se disocian, se fragmentan, desaparecen y reaparecen, como si la realidad fuese captada por una cámara cinematográfica y proyectada sobre una pantalla, puesto que la imagen, a través de una cámara, puede convertirse en una forma más representativa de la realidad que la realidad misma».

Sin embargo, todas esas visiones fragmentadas y la acumulación de materiales dispersos, que tienen como fin la negación radical de la sociedad, del lenguaje y del tiempo en que vivimos, van encajándose, soldándose, complementándose y, al fin, configurando unos ejes compositivos y temáticos y un todo homogéneo. A la impresión de continuidad, de fluir permanente, contribuyen poderosamente los continuos encabalgamientos.

Todo ese mundo desolado, caótico y saqueado, cuyas amenazadoras manifestaciones no cesan de presentarse a lo largo de la obra, impulsa al poeta, invocado, además, por las voces de sus ancestros («el monte grita/ bajo el arado, y nos suplican los nuestros/ desde la muerte con voces conocidas»), a la huida («y para perderse huyendo, sólo había que despejar el frío/ de un pájaro crispado por los cables del paisaje/ desde la ventana saqueada de aquel mundo»), a un viaje iniciático, que es, al mismo tiempo, épico, es decir, histórico y común, y espiritual y lírico, cuya meta la constituye la simbólica ciudad sumergida, invisible y depositaria de un reconfortador Grial: «el vapor lastrado de sal nos conduce a la vida desde la muerte».

La exaltación de todas las manifestaciones, siempre bienhechoras, de la luz y del amor («amor, amor como la brisa o la niebla/ envolviendo todo el crepúsculo o el amanecer,/ bendiciendo, santiguando todo por sí mismo») y unos gallos «anegados que cantan en los claustros» anunciarán la llegada al centro de la «estancia ha-

bitada» y, con ello, la consumación de la aventura y el renacimiento espiritual.

A lo largo de esta peregrinación órfica —es decir, de la ascensión hacia la luz, a través de las tinieblas—, cuyas puertas de acceso se multiplican mediante las huellas grabadas en la piedra o en la obra de arte, la «incontaminada península de la infancia», e, incluso, a través de las recreaciones cinematográficas de tiempos idos («este es el único imperio a quien dejamos cavar nuestros lechos/ a sus plantas») y del cuerpo femenino («en la incorporación veloz de tu torso desnudo/ había esa belleza de los templos cuyas ruinas también perecen»), el poeta salva, recrea y da eternidad a los signos en que se manifestaron las civilizaciones mediterráneas —las egipcias y grecolatinas— y las célticas y atlánticas —el paisaje y la historia de su tierra natal, Galicia, se convierten, por razones obvias, en los centros más significativos— y a todo lo natural y auténtico, y recobra, en definitiva, las más diversas formas del conocimiento.

Estas visiones del pasado, que, como ocurre con esa sangre que cubre «el templo de Isis que agonizaba/ con un último aullido vuelto hacia la ceniza/ borrada por la inercia de la solemnidad», reviven ante nosotros con todas sus fuerzas y su rostro humano, sus perfiles y su indivdualidad, son también capaces de revelar y anticipar el futuro: «Vimos la tumba del amigo/ convertida en nuestra propia tumba, el rito fúnebre/ de los parientes vuelto sobre nosotros mismos».

El jardín en peligro de abismarse

En *Derivas* (1987), libro menos unitario que los anteriores, los poemas se hacen más cortos y el verso se somete a esquemas rítmicos más regulares. Los de mayor extensión («Cloaca máxima», «Siracusa», etc.) suelen estar estructurados, como ya ocurría con algunos de *Últimas horas en Lisca Blanca*, mediante bloques estróficos, separados por repeticiones anafóricas. También los temas, motivos, espacios y tiempos, aunque continúan entrelazándose y sirviendo de complemento a su obra precedente, adquieren una mayor independencia y, sin perder su fuerte carga connotativa, unos perfiles más definidos. A esta singularidad contribuyen también las seis partes en que la obra se divide: «Carcasona», «Gobierno de un jardín», «Vieja cima», «Derivas», «Del Vesubio al Etna», que no figuraba en la primera edición, y «Ciudades suspendidas». Como señala Crespo, «los de *Derivas* son poemas «trabajados» como objetos de orfebrería, como tallados en jade, en maderas nobles, como trenzados en fibras mates y brillantes, en los que se integran los motivos en torno a un eje intuitivamente escogido y llegan a dar sentido a una unidad que sólo podría producirse en el poema. Es, en realidad, ir más allá del símil, de la metáfora, demostrar tácitamente la indestructible unidad de la realidad auténtica —y no aparente— y la funcionalidad de unas leyes que exceden a las de la naturaleza concebida como pura materia».

César Antonio Molina se desvía ahora del centro, de la isla desde la que ha entonado su canto épico, y emprende un recorrido por diversos paisajes y ciudades (según el *Diccionario de la Real Academia*, «deriva» significa «abatimiento o desvío de la nave de su verdadero rumbo por efecto del viento, del mar o de la corriente»). A sus tan queridos escenarios se incorporan otros de la Península Ibérica, Francia e Italia —desde Trujillo hasta Agrigento— y de la América hispana, y diferentes aspectos del mundo moderno. A pesar de que no faltan las evocaciones del pasado, la recuperación de mitos, leyendas y civilizaciones extinguidas y las visiones literarias e históricas son incomparablemente menores que en su producción anterior.

Sin embargo, la novedad más destacada, consecuencia de su relación directa con el entorno, la constituye una mayor proyección en lo que escribe (en algunas ocasiones recobra, mediante el recuerdo, a un interlocutor ausente, que, en los poemas «Vienes en la noche de Cuzco...» y «Rendez-vous à...», parece ser la mujer amada).

Con un lenguaje sugerente y de gran originalidad (a las tan habituales imágenes, en las que se sirve de muchos más referentes extraídos del mundo próximo y cercano, se incorporan unas sinestesias de gran poder evocador: «el estiércol huele amargo», «el olor del silencio», etc.), Molina intenta apresar la singularidad, el clima envolvente, las múltiples facetas y caras, los secretos o, simplemente, la belleza de lo que le sale al paso («un ave picotea los nummulites incrustados/ en las escaleras de caracol. Tras ella,/ nada pesan los relojes en la habitación»). Pero también lo que contempla constituye el punto de partida o el pretexto para elaborar una com-

pleja teoría de las percepciones y para adentrarse en sí mismo y convertir su yo en eje conductor de los poemas.

El paisaje y las ciudades, más que en sus peculiaridades geográficas o monumentales, que muchas veces apenas están esbozadas, se convierten en símbolos (por afinidades o contrastes) de su geografía interior y, por extensión, de la de todos nosotros, o proyección de un estado de alma (esos fragores de las ramas caídas de la palmera, «que son no sé si pasos fugitivos/ o los gemidos del amor exangüe»). A las anécdotas sobre asuntos cotidianos y a sus tan habituales voces de alarma ante los signos de destrucción que observa a su alrededor («las raíces del sauce que cortaron sin razón/ hormiguean en mi arcilla y en mi humus»), suceden las reflexiones sobre su condición de viajero («viajar es siempre huir,/ errar por delante de la sombra que avanza», precisa en «Regreso al Castelar»), su desasosiego, malestar e insatisfacciones («en la noche estoy yo, sin duda,/ a la luz de la lámpara/ siendo uno de tantos que piensan ser las mismas cosas/ que no pueden serlas tantos»), que no logran aplacar los frecuentes momentos de plenitud vital, su búsqueda, lo mismo que la llama y el metal del poema «Grylla», de lo inasible y absoluto, su nostalgia de «lo otro».

El viaje (en «Expreso» y en otros poemas de la sección «Derivas» el tren recobra el prestigio literario que otros medios de comunicación no han podido arrebatarle) y la grandeza de lo que va surgiendo ante él —en especial, la de los paisajes americanos—, acentúan la conciencia del carácter transitorio, efímero, frágil y temporal de la vida humana («de este deshielo del ser consciente/ quedan las fachadas de los días que nunca vuelven/ y el sol que siempre queda y la lluvia/ que se levanta en la copa»), del cariz irrepetible del momento presente (en «Derivas» queda patente que, lejos de la posible fusión, sensual, panteísta y armónica, con el cosmos, sólo podemos participar pobremente de sus cualidades y de su grandeza) y de su soledad radical («¡Ah! Si estas piedras y cemento,/ todavía en buen estado,/ pudieran protegerme de mí mismo») e insignificancia («conociendo mi propia cantidad me deslicé,/ tan sólo era un único elemento inútil al faro de la noche»). Un poema, «Manzana» («Se posa una manzana sobre un plinto/ de mármol del jardín, cuando anochece./ Hermosa de color. Madura en el semblante./ Cóncava a cualquier luz, etérea./ Quien la muerde no encuentra/ sino la ceniza de ciudades incendiadas») puede considerarse como el símbolo más vivo de cómo la plenitud del presente, en el que se funden el pasado y el futuro, está condenada a disolverse en la nada.

Su desorientación se acentúa ante la conciencia, expresada a veces con los símbolos de la arena, la espuma y la noche, de la ambigüedad del mundo y de las dificultades de penetrar en él y explicarlo (véanse «Atrio» y «Ciudad inferior»). Este carácter cambiante y diverso de la realidad explica que el café Neón, con sus luces y espejos, se le presente de pronto como un ejemplar microcosmos y como un resumen de su propia andadura vital: «El Universo eres tú:/ aire, viento, vaso transparente/ todavía rebosando de gaviotas voraces».

En «Pequeña estancia», texto que cierra la sección «Gobierno de un jardín», nos revela con la misma resignación melancólica y serena que Juan Ramón Jiménez en «El viaje definitivo», su destino de verse desposeído de todo aquello que dio sentido y animó su vida, y que continuará siendo un testigo mudo de su paso por aquí.

Sólo la memoria y el recuerdo —a veces convertidos en despojos y carga bruta— y su tierra natal, a la que, de forma directa o por sus semejanzas con los lugares por los que pasa (léase, ante todo, el espléndido poema «Siracusa»), vuelve de forma recurrente, parecen constituir un ancla, un amarradero, no por fugaces y engañosos menos reconfortantes, un reencuentro con el perdido equilibrio y una promesa de paz y sosiego.

El último libro de Molina, *O fin de Finisterra (El fin de Finisterre),* apareció, por vez primera, acompañado de unas excelentes fotos de Xurxo Lobato, en la revista *Olvidos de Granada.* En las dos ediciones posteriores (1988) se añadieron algunos poemas —«La Coruña», «Torre de Hércules», «Dominicos», «Campo de Marte», «Camariñas», «Calendario» y «Pindo»— y, en la última de ellas, el subtítulo de *Un viaje literario por la Costa de la Muerte.*

El proceso de condensación y depuración expresivas, emprendido desde mucho antes, se intensifica ahora. Los poemas, que se ofrecen en versión bilingüe (en gallego y en castellano), se hacen más cortos y concisos (cinco de ellos constan de un solo verso), se despojan de muchos lujos metafóricos y se construyen, por lo general, mediante la yuxtaposición de impresiones. También son más notorios aquí el viaje hacia sí mismo y hacia los orígenes míticos de su cultura, y la relación afectiva y

sensual con el entorno (en el poema «Dominicos» hasta parece servirse de un tú autorreflexivo), porque, como él mismo reconoce, «el lugar hacia el que se va de camino/ existe sólo en ti», y «la luz intermitente del faro va hacia el infinito y luego retorna, igual que nuestros pensamientos, al punto de partida».

Después del recorrido por diversos escenarios, españoles y extranjeros, efectuado en *Derivas*, el poeta, permanente hijo pródigo, regresa a su tierra natal y emprende (a veces con una mirada irónica y humorística, aunque no por ello menos seria, o, como puede verse en «Epigrama», con afanes levemente desmitificadores) el peregrinaje por unos lugares, poblados de mitos y leyendas («el mejor diamante procede de la roca antigua»), que constituyeron, durante siglos, el confín del mundo conocido.

Sin embargo, como en el libro anterior, lo descriptivo deja paso, continuamente, a las sensaciones, a las visiones subjetivas, cambiantes y fragmentadas, a los intentos de captar el espíritu, los valores simbólicos o la cara más inquietante de la realidad («por tus aguas/ a veces baja un pensativo ahogado/ que de la cumbre se lanza a lo más alto»), de hacer confluir el viaje externo con el personal e interior, y de recuperar y recrear unos paisajes interiores, grabados indeleblemente en el recuerdo, y en los que siempre se ha reconocido.

Los lazos con que se anudan el pasado y el presente constituyen para el poeta una forma de paliar el vacío interior y el desarraigo, de reafirmar su propia identidad y una particular manera de enfrentarse al mundo, de reavivar el viejo deseo de una comunicación más intensa con la naturaleza, y de alcanzar —aquí mediante el sueño— la cohesión, la eternidad de la piedra, con el fin de conjurar o, al menos, de aplazar, el «temor no desterrado a lo desconocido» («Finisterre» se convierte en el símbolo de un falso y ambiguo desenlace de nuestras vidas: «El final en Finisterre buscas,/ pero nada del final en Finisterre encuentras») y la amenaza de la «sombra» y de la nada, y de alcanzar la conformidad consigo mismo.

No debe extrañar, por tanto, su protesta ante la desaparición que observa, en La Coruña, de todos aquellos signos que conformaron su mundo infantil («Diez o doce, o apenas menos golpes de hacha/ van aniquilando los lugares de mi memoria./ ¿Dónde estoy?/ Y ahora despierto y sólo siento el manto de niebla,/ y la luz que no llega/ para iluminar mi espíritu perdido por sus calles»), o que, en «Laxe», ante los violentos signos de destrucción que se le ofrecen, exclame: «¡Qué siglo éste incapaz de alimentar a los antepasados con el silencio!».

Señalemos también, como novedad, la aparición, no por velada menos intensa, de una veta erótica («Nuestras ropas por el suelo de esta habitación:/ islas/ náufragas/ en el agitado mar de *ardora*»), poco habitual en los libros precedentes.

En las muestras que se ofrecen al final, correspondientes a su próxima obra, *Para no ir a parte alguna*, Molina prosigue su indagación existencial a través de una agitada andadura por múltiples escenarios: desde los urbanos y los que se ofrecen desde los aviones y las autopistas (con «hoteles abandonados/ con sus televisores encendidos a cualquier hora,/ las sirenas de las ambulancias,/ y los suicidas que han logrado llegar a alguna parte/ bronceados a la luz de la luna») hasta aquellos que sólo pueden salir «de los sótanos/ de los patios traseros de nuestra memoria»).

Su pesimismo, desaliento y sentimiento elegíaco se hacen ahora más intensos («Iremos a.../ siempre hay que ir a algún sitio/ aunque ya no estemos más que bajo una montaña de mármol»). La soledad, la desorientación, la incertidumbre, la tendencia a la inactividad, el afán de aferrarse a las cosas próximas y de proyectarse en los paisajes son la consecuencia de los amenazadores signos de aniquilación y de muerte que observa a su alrededor («Al final se hace el silencio./ La sábana se alza como tapete de ilusionista./ Y ya debajo del doble fondo/ sólo nada»). Pero habrá que esperar a su publicación, para volver sobre este libro.

En «Regreso al Castelar», de *Derivas*, Molina considera que «el poema es un sucedáneo de la mujer a la que uno amó en esta misma habitación de otros hoteles. Un sucedáneo del paisaje, de las ruinas, de los amigos que ya partieron, de esos rostros y alturas tan remotas». Sin embargo, pocos «sucedáneos» han conseguido apresar y dar carácter de eternidad, con los aciertos y las excelencias de estas *Ruinas del mundo*, a lo fugitivo y perecedero. «Todo pasa sobre un lugar que se desvanece». En este caso, al menos, quedará la palabra poética.

Arturo Ramoneda



FEBRERO 1991

Anna Estany: Leyes de la naturaleza y determinismo.

Gonzalo Nieto Feliner: El Cladismo o la larga búsqueda del reconocimiento de la Sistemática como Ciencia.

Marga Vicedo: El atomismo y reduccionismo metodológico de la sociobiología.

Eduardo de Bustos Guadaño: Las metáforas científicas y el realismo semántico.

José Luis Falguera: Caracterización de la «observación» y el «lenguaje observacional» en las ciencias fácticas.

ciencia



DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla



MARZO 1991

Manuel García Velarde, Ricardo Chacón García y Francisco Cuadros Blázquez: Caos determinista: el nuevo paradigma.

María Manzano: La Bella y la Bestia.

José A. de Azcárraga: Los medios de comunicación frente a las seudociencias.

Antonio Anson: Pablo Gargallo: significación del espacio como lenguaje en la estética contemporánea.

Miguel Candel: Venturas y desventuras de la razón erótica.

Jesús Padilla-Gálvez: El origen de la controversia acerca de la noción de regla.

pensamiento



REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef. (91) 261 66 51



ABRIL 1991

José Sanmartín: Introducción: Gen-Etica.

Parte I: Diagnóstico Génico y Sociedad

Dorothy Nelkin: Sondeo génico en la empresa.

Council for Responsible Genetics: Sobre la discriminación genética.

José Sanmartín: Evaluación social de riesgos e impactos del diagnóstico génico.

Parte II: Terapia Génica y Sociedad

H. Tristram Engelhard, Jr.: La naturaleza humana tecnológicamente reconsiderada.

Gilbert Hottois: La ingeniería genética: Tecnociencias y símbolos. Responsabilidades y convicciones.

José L. Luján: Ingeniería genética humana, ideología y eugenesia.

Parte III: Proyecto Genoma Humano

Marga Vicedo: Hablando sobre el Proyecto del Genoma Humano. Entrevista con D. Santiago Grisolía.

Andrés Moya: Dos aproximaciones al Proyecto Genoma.

Marga Vicedo: Proyecto del Genoma Humano: Medicina predictiva y ética preventiva.





SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del CSIC

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef. (91) 261 28 33

ÍNDICES DE 1991

AUTORES

A

Acín, Ramón: Miguel Sánchez Ostiz: Seriedad literaria, núm. *490*, págs. *117/130*.

Agulla, Juan Carlos: Para una crítica de la sociología en América Latina, núm. 491, págs. 89/98.

Alcina Franch, José: Presentación (del complementario dedicado a los indios americanos), Complementario 7/8, págs. 5/6.

Almaida Mons, Verónica: Mozart, enamorado y francmasón, núm. 497, págs. 35/46.

Almaida Mons, Verónica: Vida de héroe, núm. 488, págs. 112/121.

Alonso, Rodolfo-BM y JM: América en los libros, núm. 487, págs. 152/157.

Aller, Jorge: Desde una geometría del espíritu, núm. 496, págs. 141/143.

Amorós, Andrés: Antonio Machado y los toros, núm. 487, págs. 120/134.

Andrés, Elena: Apoteosis, núm. 492, págs. 73/76.

Areán, Carlos: Pintura y escultura en México, Centroamérica y las Grandes Antillas, núm. *490*, págs. *109/116*.

Areán, Carlos: Pintura y escultura de Sudamérica en el siglo XIX, núm. 489, págs. 113/121.

Areán, Carlos: Arte virreinal en Iberoamérica, núm. 488, págs. 53/64.

Arellano, Jorge Eduardo: Los primeros lectores de «Azul», núm. 489, págs. 23/38.

Argullol, Rafael: Las máscaras del mar, núm. 491, págs. 49/56.

Armas, Isabel de: Irreductible Albert Camus, núm. 498, págs. 101/114.

Ayala, José Antonio: La masonería de obediencia francesa en Puerto Rico de 1821 a 1841, núm. 491, págs. 65/82.

B

Balderston, Daniel: La oda a la cebolla de Augusto Roa Bastos, núm. 493/4, págs. 153/156.

Ballesteros Gaibrois, Manuel: Los estudios indigenistas es pañoles, Complementario 7/8, págs. 155/161.

Barquet, Jesús: La poética de Gastón Baquero y el grupo «Orígenes», núm. 496, págs. 121/128.

Biagini, Hugo: La revolución del 90 y el semanario «Don Quijote», núm. 487, págs. 103/110.

Bioy Casares, Adolfo: A quien le debo la literatura, núm. 495, págs. 7/9.

Boero, Mario: Un retrato de Wittgenstein, núm. 490, págs. 131/138.

Bordoli Dolci, Ramón: La poesía social de Augusto Roa Bastos, núm. 493/4, págs. 95/100.

Borello, Rodolfo A.: «Boquitas pintadas»: narración y sentido, núm. 491, págs. 7/20.

Bravo Villasante, Carmen: Historia de las historias de la literatura infantil y juvenil, núm. 492, págs. 151/155.

Brynda, Jiri: Poesía checa de posguerra, núm. 488, págs. 69/74.

Buendía López, José Luis: Landero al otro lado del espejo, núm. 492, págs. 134/138.

Busquets, Loreto: El realismo impresionista en «Hijo de hombre», núm. 493/4, págs. 199/215.

C

Calviño, Julio: El discurso de la esfinge, núm. 483/4, págs. 285/311.

Calvo Buezas, Tomás: Identidad, economía y cambio en una comunidad colombiana, Complementario 7/8, págs. 111/128.

Campos, Haroldo de: El secuestro del barroco en la formación de la literatura brasileña, núm. 490, págs. 25/48.

Candel, Francisco: El pintor Gustavo del Río, núm. 491, págs. 119/122.

Caruso, Marcelo David: Letino, núm. 492, págs. 105/113.

Castillo, Abelardo: En la universidad, núm. 495, págs. 83/93.

Cobo, Eugenio: Pedro Antonio de Alarcón en su centenario, núm. 498, págs. 115/122.

Cobo, Eugenio: Bibliografía flamenca, núm. 496, págs. 155/156.

Cobo Borda, Juan Gustavo: La novela colombiana, algunas líneas, núm. 497, págs. 124/129.

Cobo Borda, Juan Gustavo: Carta de Colombia. Poesía colombiana: la década de los ochenta, núm. 495, págs. 119/125.

Costa, Horacio: La poesía visual brasileña, núm. 495, págs. 53/78.

Conde Guerri, María José: La singularidad poética de Luis Alberto de Cuenca, núm. 492, págs. 128/134.

Crémer, Víctor: El asesino anda suelto, núm. 488, págs. 65/67.

Cruz Pérez, Francisco José: Antonio Porchia: la experiencia del abismo, núm. 498, págs. 65/74.

Cuadra, Pablo Antonio: Johana Mostega. La ciudad y el río (Poema coral), núm. 497, págs. 91/99.

Cuenca, Luis Alberto de: Mitología griega y condición humana, núm. 496, págs. 109/120.

Cuenca, Luis Alberto de: La piratería en la antigüedad grecorromana, núm. 488, págs. 37/48.

CH

Char, René: Artine 1930, núm. 492, págs. 23/28.

D

Díaz Herrera, Jorge: Y también el humor en la poesía de Vallejo, núm. 492, págs. 7/22.

E

Escohotado, Antonio: Comediantes y emboscados, núm. 490, págs. 83/92.

Esteva Fabregat, Claudio: Los indios de México en la sociedad nacional mexicana, Complementario 7/8, págs. 129/153.

Estruch Tobella, Joan: Revisión de Alarcón, núm. 498, págs. 123/128.

Estruch Tobella, Joan: El compromiso político de Bécquer, núm. 496, págs. 101/108.

Ezquerro, Milagros: El cuento y sus mitos: el gordo (Sobre «Contar un cuento»), núm. 493/4, págs. 137/144.

F

Fernández Hernández, Rafael: El teatro de Sabas Martín, núm. 496, págs. 151/154.

Fischer, Sybille M.: «El trueno entre las hojas». Cultura popular y ficción o arqueología de lo real, núm. 493/4, págs. 159/175.

Fleming, Leonor: Civilización y barbarie: el conflicto de Sarmiento en la obra de Echeverría, núm. 489, págs. 91/96.

Flores, Rafael: Para nuestra amistad con Rimbaud, núm. 492, págs. 139/142.

Flores Martos, Juan Antonio: Un ritual de magia amorosa maya-yucateca: el kay-nicté, Complementario 7/8, págs. 7/18.

Flores Ochoa, Jorge: Arte de resistencia en vasos ceremoniales inka de los siglos XVII/XVIII, Complementario 7/8, págs. 87/110.

Florit, Eugenio: Nueva traducción de «El cementerio marino», núm. 491, págs. 43/44.

Fraga, Fernando: Mozart y sus cantantes, núm. 497, págs. 7/22.

Frutos, Angel de: Una temporada con Lacan, núm. 496, págs. 136/140.

Frutos, Angel de: Miguel de Unamuno, habitante del nombre, núm. 490, págs. 93/98.

G

García Añoveros, Jesús: La condena y denuncia del obispo de Guatemala, Complementario 7/8, págs. 37/58.

Gazzolo, Ana María: Con el cuchillo del silencio, núm. 490, págs. 49/52.

Gazzolo, Ana María: Carta del Perú. Folklore: la punta del iceberg, núm. 491, págs. 135/137.

Gazzolo, Ana María: Escritura y oralidad en «Yo el Supremo», núm. 493/4, págs. 313/327.

Gazzolo, Ana María: Carta del Perú. Crónica del desconcierto y el disparate, núm. 495, págs. 128/132.

Gazzolo, Ana María: Una inmersión en el deseo, núm. 497, págs. 116/121.

Gazzolo, Ana María: Javier Sologuren: la poesía como ejercicio y como metáfora, núm. 498, págs. 7/34.

Gazzolo, Ana María: Carta del Perú. Escultura de mujer, núm. 489, págs. 133/137.

Gazzolo, Ana María: Carta del Perú. El enigma pictórico de Venancio Shinki, núm. 487, págs. 142/144.

Gilio, María Esther: Con Roa Bastos, núm. 493/4, págs. 25/30.

Goloboff, Gerardo Mario: Roa y la consciencia histórica del narrador hispanoamericano, núm. 493/4, págs. 33/41.

Grande, Félix: Roa Bastos, nuestra herencia, núm. 493/4, págs. 9/10.

Grande, Félix: Tres fichas sobre flamenco, núm. 497, págs. 71/81.

Grande, Félix: No sentimos inclinación por los traidores, núm. 489, págs. 39/55.

Grande, Félix-Martín, Horacio: Una sonrisa raramente humana, núm. 495, págs. 11/44.

Grande, Guadalupe: El sonido de las ruinas, núm. 487, págs. 114/120.

Gregorich, Luis: Carta de la Argentina, núm. 489, págs. 129/133.

Gregorich, Luis: Carta de la Argentina. El periodismo y los medios audiovisuales, núm. 487, págs. 135/137.

Güemes, Fernando: La medicina precolombina, núm. 492, págs. 125/127.

Güemes, Fernando: El manuscrito de Antonio Gala, núm. 490, págs. 151/153.

Gutiérrez Vega, Hugo: Afirmaciones de perplejidad sobre el paso del tiempo, núm. 496, págs. 73/76.

H

Heker, Liliana: El pequeño tesoro de cada cual, núm. 488, págs. 13/17.

I

Iparraguirre, Silvia: Toda una tarde en la mano, al costado de la vía, núm. 487, págs. 37/44.

Iparraguirre, Silvia: Señal a Brenda, núm. 498, págs. 75/90.

J

Juarroz, Roberto: Poesía vertical, núm. 492, págs. 55/63.

K

Königsmark, Vaclav: El teatro como caballo de Troya en la «Revolución de terciopelo», núm. 488, págs. 83/92.

Kovadloff, Santiago: El ciudadano Rimbaud, núm. 497, págs. 83/90.

Krysinski, Vladimir: «Yo el Supremo»: punto de fuga de la novela moderna, núm. 493/4, págs. 265/273.

L

Langerová, Marie: El mundo en que vivimos, núm. 488, págs. 75/81.

Lanz, Juan José: César Vallejo en su «Obra poética», núm. 488, págs. 99/104.

Liberman, Arnoldo: Sigmud Freud, un interrogante wagneriano, núm. 498, págs. 91/100.

Lienhard, Martín: Del padre Montoya a Roa Bastos: la función histórica del Paraguay, núm. 493/4, págs. 53/63.

Link, Daniel: El regreso de Berthe Trépat, núm. 491, págs. 101/107.

López Beltrán, Clara: La mina gasta muchos indios. Mineros y campesinos del siglo XVII en las minas de Potosí, Complementario 7/8, págs. 59/86.

Ludmer, Josefina: Las vidas de los héroes de Roa Bastos, núm. 493/4, págs. 113/118.

Luna, Lola: Santa Ana, modelo cultural del Siglo de Oro, núm. 498, págs. 53/64.

Luna Sellés, Carmen: La temática en la narrativa breve de Roa Bastos, núm. 493/4, págs. 83/90.

M

M., B.: Los libros en Europa, núm. 495, págs. 142/147.

M., B. y M., J.: América en los libros y Los libros de Europa, núm. 489, págs. 143/159.

M., B. y M., J.: Los libros en Europa, núm. 487, págs. 145/152.

M., B., M., J. y Rodolfo Alonso: América en los libros. Los libros en Europa, núm. 491, págs. 145/155.

M., B., M., J. y A., R.: América en los libros. Los libros en Europa, núm. 498, págs. 137/150.

Madrid, Alberto: «Hijo de hombre»: teoría y práctica de una escritura, núm. 493/4, págs. 217/224.

Madrid, Alberto: Felisberto Hernández: despistando al lector o la celebración de la textualidad, núm. 488, págs. 107/112.

Madrid, Lelia: Simbiosis, repeticiones: los registros de la memoria, núm. 493/4, págs. 75/81.

Mahieu, José Agustín: Augusto Roa Bastos, guionista, núm. 493/4, págs. 91/94.

Mahieu, José Agustín: El cine español y sus transiciones, núm. 489, págs. 103/112.

Maillard, Chantal: María Zambrano y el zen, núm. 490, págs. 7/20.

Malpartida, Juan: La mañana sin oficio, núm. 489, págs. 17/22.

Malpartida, Juan: La enajenación razonable, núm. 495, págs. 45/52.

Malpartida, Juan: Cuerpo sumergido. Sobre Andrés Sánchez Robayna, núm. 498, págs. 41/48.

Malpartida, Juan: América: lo real imaginario, núm. 488, págs. 7/12.

Malpartida, Juan: Bajo un mismo sol, núm. 491, págs. 57/63.

Malpartida, Juan: La mirada fundacional. Sobre Claudio Rodríguez, núm. 497, págs. 101/109.

Malpartida, Juan: Las personas del verbo, núm. 490, págs. 73/82.

Malpartida, Juan: La voz fundamental, núm. 487, págs. 7/12.

Manrique, Miguel y B.M.: América en los libros, núm. 495, págs. 137/142.

March, Kathleen: Las figuras femeninas en «El trueno entre las hojas», núm. 493/4, págs. 177/185.

Marchena Fernández, Juan: Hacendados e indígenas en el Perú colonial, Complementario 7/8, págs. 31/36.

Martín, Sabas: «Yo, Roa Bastos»: literatura y vida, núm. 493/4, págs. 129/135.

Martín, Sabas: Dramaturgas españolas, núm. 490, págs. 147/151.

Martínez García, Francisco: Vallejo, insondable Vallejo, núm. 490, págs. 99/108.

Martínez García, Francisco: La carreta del amor y de la muerte, núm. 488, págs. 128/133.

Martínez Miura, Enrique: El filósofo burlón. Aproximaciones a la dualidad mozartiana, núm. 497, págs. 29/34.

Martul Tobío, Luis: Pensamiento y formulación trágica en dos cuentos de Roa Bastos, núm. 493/4, págs. 187/195.

Matamoro, Blas: Apollinaire, Picasso y el cubismo poético, núm. 492, págs. 29/38.

Matamoro, Blas: Ensalada cubana. El barroco en Lezama Lima, núm. 490, págs. 53/66.

Matamoro, Blas: El impromptu de Frankfurt, núm. 497, págs. 23/28.

Matamoro, Blas: Una vida y dos muertes, núm. 493/4 págs. 101/105.

Matamoro, Blas: Lectores de Proust, núm. 495, págs. 95/116.

Matamoro, Blas: Ernst Jünger o la travesía de Europa, núm. 487, págs. 69/102.

Meliá, Bartomeu: Una metáfora de la lengua en el Paraguay, núm. 493/4, págs. 65/73.

Méndez-Faith, Teresa: Dictadura y «espacios-cárceles»: doble reflejo de una misma realidad en «Hijo de hombre» y «Yo el Supremo», núm. 493/4, págs. 239/245.

Mendiola, Víctor Manuel: ¿Cisnes y rebeldes?, núm. 491, págs. 123/132.

Merlino, Mario: Las huellas de la voz, núm. 493/4, págs. 107/111.

Mero, Roberto: Ideología y muerte del ejército de la independencia argentina, núm. 496, págs. 33/55.

Miranda, Julio: Carta de Venezuela. La nueva Monte Avila, núm. 491, págs. 137/139.

Miranda, Julio E.: «Tres tristes tigres» sin censura en la Biblioteca Ayacucho, núm. 495, págs. 132/134.

Miranda, Julio: Carta de Venezuela, núm. 489, págs. 138/140.

Molina, Enrique: Borges, núm. 490, págs. 21/24.

Montiel, Edgar: Novedades vallejianas, núm. 496, págs. 143/147.

Montiel, Luis: Laín Entralgo hacia la recta final, núm. 488, págs. 104/106.

Morales Gudmunsson, Lourdes: El jardín y la caída: mito y parodia en *Amor en los tiempos del cólera*, núm. 492, págs. 117/125.

Morillas, Enriqueta: Roa Bastos, Hispanoamérica y la novela, núm. 493/4, págs. 43/51.

N

Núñez, Antonio: El regreso, núm. 488, págs. 93/96.

Núñez Polanco, Diomedes: Antecedentes del canal de Panamá, núm. 492, págs. 99/104.

O

Orione, Julio: El hallazgo del megaterio en el virreinato del Río de la Plata, núm. 489, págs. 82/89.

Orozco, Olga: Alas bajo la nieve, núm. 496, págs. 21/32.

Oviedo, José Miguel: El último Arguedas: testimonio y comentario, núm. 492, págs. 143/147.

P

Paelinck, Roseline: El tema del poder en el cine venezolano, núm. 488, págs. 19/36.

Palenzuela, Nilo: Haroldo de Campos: la educación de los sentidos, núm. 488, págs. 138/141.

Pérez Pisonero, Arturo: La mujer en la narrativa mexicana contemporánea, núm. 498, págs. 129/136.

Perlongher, Néstor: Cavidad de la luna, núm. 495, págs. 79/82.

Peyrou, Oscar: Vivir en lo perdido, núm. 489, págs. 123/126.

Pla, Josefina: «Yo el Supremo» desde el pasquín-pórtico, núm. 493/4, págs. 249/254.

Porcel, Baltasar: Un paraguas en Elsinor, núm. 490, págs. 67/72.

Portal, Marta: «La campaña» o la tradición impura, núm. 490, págs. 139/141.

Presas, Mario: El filósofo y la seducción del poder: más en torno al «caso Heidegger», núm. 491, págs. 111/117.

Provencio, Pedro: Rescates desiguales y arraigos diversos, núm. 492, págs. 77/88.

Provencio, Pedro: Encuentros y desencuentros con la poesía social, núm. 496, págs. 77/90.

Provencio, Pedro: Poemas de «Tiempo al tiempo», núm. 488, págs. 49/52.

Pujol, Sergio: Orígenes del jazz en la Argentina, núm. 489, págs. 69/78.

Q

Quiroga Clérigo, Manuel: Un pueblo en busca de su libertad, núm. 493/4, págs. 225/238.

R

Rico, Manuel: Diego Jesús Jiménez: la experiencia poética como razón de vida, núm. 488, págs. 122/128.

Rico, Manuel: Intimidad y circunstancia. Dos enfoques de la obra de Antonio Machado, núm. 492, págs. 148/151.

Ríos Ruiz, Manuel: Un gran estudio de la copla popular española y flamenca, núm. 488, págs. 133/138.

Rivarola, Milda: Obras de Augusto Roa Bastos, núm. 493/4, págs. 357/369.

Roa Bastos, Augusto: El ojo de la luna, núm. 493/4, págs. 13/23.

Roca, José Luis-Gil Amante, Virginia: Bio-bibliografía de Augusto Roa Bastos, núm. 493/4, págs. 331/356.

Rosales, Luis: Y de pronto, Picasso, núm. 489, págs. 7/16.

Rubio i Mora, Albert: Los jesuitas en Baja California, núm. 497, págs. 49/69.

S

Saad, Gabriel: El árbol de la letra y el carnaval de la escritura, núm. 493/4, págs. 147/152.

Sabugo Abril, Amancio: Manuel Azaña y *La Pluma*, núm. 492, págs. 65/72.

Sabugo Abril, Amancio: Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío: un diálogo poético, núm. 496, págs. 131/136.

Sabugo Abril, Amancio: Historia, biografía y ficción en «Yo el Supremo», núm. 493/4, págs. 275/284.

Sánchez Robayna, Andrés: Poemas, núm. 498, págs. 49/52.

Sanchiz Ochoa, Pilar: Aculturación y subsistencia. Los indios de Guatemala durante el siglo XVI, Complementario 7/8, págs. 21/30.

Santiago, José Alberto: Tres libros sobre suicidas, núm. 490, págs. 142/143.

Santiago, José Alberto: Ningún poeta es inocente, núm. 498, págs. 35/40.

Santiago José Alberto: Crónica de una alucinación, núm. 487, págs. 110/114.

Santonja, Gonzalo: Para matar el rato, núm. 491, págs. 83/88.

Sanz Villanueva, Santos: Ferlosio y *Alfanhuí* o el gusto por contar historias, núm. 492, págs. 39/54.

Scheines, Graciela: Claves para leer a Adolfo Bioy, núm. 487, págs. 13/22.

Sebreli, Juan José: Indigenismo, indianismo, mito del buen salvaje, núm. 487, págs. 45/68.

Sessarego, Myrta: El juego como antídoto, núm. 496, págs. 147/151.

Sessarego, Mirta: Bordeando los abismos, núm. 490, págs. 143/145.

Sobrevilla, David: La nueva teoría de la novela de Mario Vargas Llosa, núm. 496, págs. 59/72.

Socias Batet, Inma: Iconografía americana en algunas marcas de fábrica de Cataluña, núm. 496, págs. 93/99.

Sosnowski, Saúl: Las telarañas del deseo, núm. 491, págs. 21/30.

Sotelo Vázquez, Adolfo: Fundamentos de la poética, núm. 490, págs. 145/147.

Sotelo Vázquez, Adolfo: Historia, discurso y polifonía en «El amante bilingüe», de Juan Marsé, núm. 488, págs. 141/149.

Subercaseaux, Bernardo: Septiembre: las huellas del porvenir, núm. 497, págs. 121/123.

T

Téllez, Rafael: Aldeana de hilo, núm. 487, págs. 23/26.

Téllez, Rafael Adolfo: Album de familia, núm. 496, págs. 57/58.

Téllez Rubio, Juan José: Las causas perdidas, núm. 492, págs. 97/98.

Tirado Mejías, Alvaro: Estado y sociedad en Colombia: constatación de un desajuste, núm. 489, págs. 57/67.

Tizón, Héctor: La caza, núm. 491, págs. 31/42.

Toscano, Nicolás: Unamuno pintor, núm. 492, págs. 89/96.

Tovar Blanco, Francisco: El pasquín ológrafo en «Yo el Supremo», núm. 493/4, págs. 255/264.

Triviño, Consuelo-Alonso, Rodolfo-B.M. y J.M.: América en los libros. Los libros en Europa, núm. 497, págs. 133/150.

U

Ulacia, Manuel: Viaje al Uruguay y Cumbre de Guadalajara, núm. 497, págs. 113/116.

Ulacia, Manuel: Carta de México. Encuentro con Reinaldo Arenas en este mundo alucinante, núm. 495, págs. 125/127.

Ulacia, Manuel: Carta de México. El conflicto del Golfo en la mentalidad mexicana, núm. 491, págs. 140/141.

Ulacia, Manuel: Carta de México. La experiencia de la libertad en el siglo XX, núm. 487, págs. 138/141.

Uslar Pietri, Arturo: ¿Existe una comunidad iberoamericana?, núm. 487, págs. 27/36.

V

Valdés, Sylvia: La historia y su doble (Roa Bastos y Cándido López), núm. 493/4, págs. 119/127.

Valéry, Paul: El cementerio marino (traducción de Eugenio Florit), núm. 491, págs. 43/48.

Z

Zaid, Gabriel: Intelectuales, núm. 489, págs. 97/101.

Zuleta, Emilia de: De la lectura a la crítica. Los caminos de Ricardo Gullón, núm. 496, págs. 7/20.

ONOMÁSTICO

A

Alarcón, Pedro Antonio de: Eugenio Cobo: Pedro Antonio de Alarcón en su centenario-Joan Estruch Tobella: Revisión de Alarcón, núm. 498, págs. 115/128.

Amorim, Enrique: Francisco Martínez García: Reseña de «La carreta» (edición de Fernando Ainsa), núm. 488, págs. 128/133.

Apollinaire, Guillaume: Blas Matamoro: Apollinaire, Picasso y el cubismo poético, núm. 492, págs. 29/38.

Arenas, Reynaldo: Manuel Ulacia: Encuentro con Reynaldo Arenas en este mundo alucinante, núm. 495, págs. 125/127.

Arguedas, José María: José Miguel Oviedo: El último Arguedas, núm. 492, págs. 143/147.

Azaña, Manuel: Amancio Sabugo Abril: Azaña y *La Pluma*, núm. 492, págs. 65/72.

B

Baquero, Gastón: Jesús Barquet: La poética de Gastón Baquero y el grupo de «Orígenes», núm. 496, págs. 121/128.

Bécquer, Gustavo Adolfo: Joan Estruch Tobella: El compromiso político de Bécquer, núm. 496, págs. 101/108.

Bioy Casares, Adolfo: Graciela Scheines: Claves para leer a Adolfo Bioy Casares, núm. 487, págs. 13/22.

Borges, Jorge Luis: Oscar Peyrou: Vivir en lo perdido, núm. 489, págs. 123/126.

C

Cabrera Infante, Guillermo: Julio E. Miranda: «Tres tristes tigres» sin censura en la Biblioteca Ayacucho, núm. 495, págs. 132/134.

Calvo, César: José Alberto Santiago: Reseña de «Las tres mitades de Ino Moxo», núm. 487, págs. 110/114.

Campos, Haroldo de: Nilo Palenzuela: Reseña de «La educación de los cinco sentidos» (traducción de Andrés Sánchez Robayna), núm. 488, págs. 138/141.

Camus, Albert: Isabel de Armas: Irreductible Albert Camus, núm. 498, págs. 101/104.

Cortázar, Julio: Daniel Link: El regreso de Berthe Trépat, núm. 491, págs. 101/107.

Cuenca, Luis Alberto de: María José Conde Guerri: La singularidad poética de Luis Alberto de Cuenca, núm. 492, págs. 128/134.

Darío, Rubén: Jorge Eduardo Arellano: Los primeros lectores de «Azul», núm. 489, págs. 23/38.

Darío, Rubén: Amancio Sabugo Abril: Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío, un diálogo poético, núm. 496, págs. 131/136.

Echeverría, Esteban: Leonor Fleming: Civilización y barbarie: el conflicto de Sarmiento en la obra de Echeverría, núm. 489, págs. 91/96.

F

Favier Orendain, Claudio: Guadalupe Grande: Reseña de «Ruinas de Utopía», núm. 487, págs. 114/120.

Fernández, Miguel: José Alberto Santiago: Reseña de «Historias de suicidas», núm. 490, págs. 142/143.

Freud, Sigmund: Arnoldo Liberman: Sigmund Freud, un interrogante wagneriano, núm. 498, págs. 91/100.

Fuentes, Carlos: Marta Portal: «La campaña» o la tradición impura, núm. 490, págs. 139/142.

G

Gabriel y Galán, José Antonio: Myrta Sessarego: Reseña de «Muchos años después», núm. 496, págs. 147/151.

Gala, Antonio: Fernando Güemes: Reseña de «El manuscrito carmesí», núm. 490, págs. 151/153.

Gallero, José Luis: José Alberto Santiago: Reseña de «Antología de poetas suicidas», núm. 490, págs. 142/143.

García Márquez, Gabriel: Lourdes Morales Gudmunsson: El jardín y la caída: mito y parodia en *El amor en los tiempos del cólera*, núm. 492, págs. 117/125.

García Puig, María Jesús: Jorge Aller: Reseña de «Joaquín Torres García y el universalismo constructivo», núm. 496, págs. 141/143.

Gil de Biedma, Jaime: Juan Malpartida: Las personas del verbo, núm. 490, págs. 73/82.

Guerra, Francisco: Fernando Güemes: Reseña de «La medicina precolombina», núm. 492, págs. 125/127.

Gullón, Ricardo: Emilia de Zuleta: De la lectura a la crítica, núm. 496, págs. 7/20.

Gutiérrez Carbajo, Francisco: Manuel Ríos Ruiz: Reseña de «La copla flamenca y la lírica de tipo popular», núm. 488, págs. 133/138.

H

Heidegger, Martín: Mario Presas: El filósofo y la seducción del poder: más en torno al «caso Heidegger», núm. 491, págs. 111/117.

Hernández, Felisberto: Alberto Madrid: Despistando al lector o la celebración de la textualidad, núm. 488, págs. 107/112.

J

Jiménez, Diego Jesús: Manuel Rico: La experiencia poética como razón de vida, núm. 488, págs. 122/128.

Jiménez, José: Mirta Sessarego: Reseña de «Imágenes del hombre», núm. 490, págs. 143/145.

Jiménez, Juan Ramón: Amancio Sabugo Abril: Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío, un diálogo poético, núm. 496, págs. 131/136.

Jünger, Ernst: Blas Matamoro: Ernst Jünger o la travesía de Europa, núm. 487, págs. 69/102.

Jünger, Ernst: Antonio Escohotado: Comediantes y emboscados, núm. 490, págs. 83/92.

L

Lacan, Jacques: Angel de Frutos: Una temporada con Lacan, núm. 496, págs. 136/140.

Laín Entralgo, Pedro: Luis Montiel: Reseña de «Hacia la recta final», de Pedro Laín Entralgo y de «Retrato de Pedro Laín Entralgo», de Agustín Albarracín, núm. 488, págs. 104/106.

Landero, Luis: José Luis Buendía López: Landero del otro lado del espejo, núm. 492, págs. 134/138.

Lázaro Carreter, Fernando: Adolfo Sotelo Vázquez: Reseña de «De poética y poéticas», núm. 490, págs. 145/147.

Lezama Lima, José: Blas Matamoro: Ensalada cubana, núm. 490, págs. 53/66.

López, Cándido: Augusto Roa Bastos: El ojo de la luna — Sylvia Valdés: La historia y su doble—, núm. 493/4, págs. 13/23 y 119/128.

M

Machado, Antonio: Manuel Rico: Intimidad y circunstancia. Dos enfoques de la obra de Antonio Machado, núm. 492, págs. 148/151.

Machado, Antonio: Andrés Amorós: Antonio Machado y los toros, núm. 487, págs. 120/134.

Marsé, Juan: Adolfo Sotelo Vázquez: Historia, discurso y polifonía en «El amante bilingüe», núm. 488, págs. 141/149.

Martín, Sabas: Rafael Fernández Hernández: El teatro de Sabas Martín, núm. 496, págs. 151/154.

Mozart, Wolfgang Amadeus: Fernando Fraga: Mozart y sus cantantes; Blas Matamoro: El impromptu de Frankfurt. Enrique Martínez Miura: El filósofo burlón; Verónica Almaida Mons: Mozart, enamorado y francmasón, núm. 497, págs. 7/46.

O

O'Connor, Patricia: Sabas Martín: Reseña de «Dramaturgàs españolas de hoy», núm. 490, págs. 147/151.

P

Paz, Octavio: Juan Malpartida: La voz fundamental, núm. 487, págs. 7/12.

Picasso, Pablo: Blas Matamoro: Apollinaire, Picasso y el cubismo poético, núm. 492, págs. 29/38.

Picasso, Pablo: Luis Rosales: Y de pronto, Picasso, núm. 489, págs. 7/16.

Porchia, Antonio: Francisco José Cruz Pérez: Antonio Porchia, la experiencia del abismo, núm. 498, págs. 65/74.

Proust, Marcel: Blas Matamoro: Lectores de Proust, núm. 495, págs. 95/116.

Puig, Manuel: Rodolfo A. Borello: «Boquitas pintadas», narración y sentido. Saúl Sosnowski: Las telarañas del deseo, núm. 491, págs. 7/30.

R

Ramírez de Arellano, Juan: Jesús García Añoveros: La condena y denuncia del obispo de Guatemala, Complementario 7/8, págs. 37/58.

Rimbaud, Arthur: Rafael Flores: Para nuestra amistad con Rimbaud, núm. 492, págs. 139/142.

Rimbaud, Arthur: Santiago Kovadloff: El ciudadano Rimbaud, núm. 497, págs. 83/90.

Río, Gustavo del: Francisco Candel: El pintor Gustavo del Río, núm. 491, págs. 119/122.

Roa Bastos, Augusto: VV AA: Homenaje a Augusto Roa Bastos, núm. 493/4, passim.

Rodríguez, Claudio: Juan Malpartida: La mirada fundacional, núm. 497, págs. 101/109.

Ruiz de Montoya, Antonio: Martín Lienhard: Del padre Montoya a Roa Bastos: la función histórica del Paraguay, núm. 493/4, págs. 53/63.

S

Sánchez Ferlosio, Rafael: Santos Sanz Villanueva: Ferlosio y *Alfanhuí* o el gusto por contar historias, núm. 492, págs. 39/54.

Sánchez Ostiz, Miguel: Ramón Acín: Miguel Sánchez Ostiz, seriedad literaria, núm. 490, págs. 117/130.

Sánchez Robayna, Andrés: Juan Malpartida: Cuerpo sumergido, núm. 498, págs. 41/48.

Sarmiento, Domingo Faustino: Leonor Fleming: Civilización y barbarie: el conflicto de Sarmiento en la obra de Echeverría, núm. 489, págs. 91/96.

Shinki, Venancio: Ana María Gazzolo: El enigma pictórico de Venancio Shinki, núm. 487, págs. 142/144.

Sologuren, Javier: Ana María Gazzolo: Javier Sologuren la poesía como ejercicio y como metáfora, núm. 498, págs. 7/34.

T

Tijeras, Eduardo: José Alberto Santiago: Reseña de «El estupor del suicidio», núm. 490, págs. 142/143.

Torres García, Joaquín: Jorge Aller: Reseña de «Joaquín Torres García y el universalismo constructivo», núm. 496, págs. 141/143.

U

Unamuno, Miguel de: Angel de Frutos: Miguel de Unamuno, habitante del nombre, núm. 490, págs. 93/98.

Unamuno, Miguel de: Nicolás Toscano: Unamuno pintor, núm. 492, págs. 89/96.

V

Vallejo, César: Francisco Martínez García: Vallejo, insondable Vallejo, núm. 490, págs. 99/108.

Vallejo, César: Edgar Montiel: Novedades vallejianas, núm. 496, págs. 143/147.

Vallejo, César: Jorge Díaz Herrera: Y también el humor en la poesía de Vallejo, núm. 492, págs. 7/22.

Vallejo, César: Juan José Lanz: Reseña de «Obra poética» (edición de Américo Ferrari), núm. 488, págs. 99/104.

Vargas Llosa, Mario: David Sobrevilla: La nueva teoría de la novela de Mario Vargas Llosa, núm. 496, págs. 59/72.

W

Wagner, Richard: Verónica Almaida Mons: Vida de héroe, núm. 488, págs. 112/121.

Wagner, Richard: Arnoldo Liberman: Sigmund Freud, un interrogante wagneriano, núm. 498, págs. 91/100.

Wittgenstein, Ludwig: Mario Boero: Un retrato de Wittgenstein, núm. 490, págs. 131/138.

Z

Zambrano, María: Chantal Maillard: María Zambrano y el zen, núm. 490, págs. 7/20.

MATERIAS

ANTROPOLOGIA

VV AA: Los indios americanos, Complementario 7/8 passim.

ARTES VISUALES

Carlos Areán: Pintura y escultura en México, Centroamérica y las Grandes Antillas, núm. 490, págs. 109/116.

Carlos Areán: Arte virreinal en Iberoamérica, núm. 488, págs. 53/64.

Carlos Areán: Pintura y escultura de Sudamérica en el siglo XIX, núm. 489, págs. 113/121.

Ana María Gazzolo: Carta del Perú. Escultura de mujer, núm. 489, págs. 133/137.

Ana María Gazzolo: Una inmersión en el deseo. Sobre escultura de mujeres en el Perú actual, núm. 497, págs. 116/121.

Jorge Flores Ochoa: Arte de resistencia en vasos ceremoniales inka de los siglos XVII y XVIII, Complementario 7/8, págs. 87/110.

CINE ESPAÑOL

José Agustín Mahieu: El cine español y sus transiciones, núm. 489, págs. 103/112.

CINE IBEROAMERICANO

Roseline Paelinck: El tema del poder en el cine venezolano, núm. 488, págs. 19/36.

FILOSOFIA

Gabriel Zaid: Intelectuales, núm. 489, págs. 97/101.

Juan Malpartida: La enajenación razonable, núm. 495, págs. 45/52.

FOLCLORE

Eugenio Cobo: Bibliografía flamenca, núm. 496, págs. 155/156.

Félix Grande: Tres fichas de flamenco, núm. 497, págs. 71/81.

Ana María Gazzolo: Carta del Perú. Folklore: la punta del iceberg, núm. 491, págs. 135/137.

HISTORIA DE AMERICA

Juan Malpartida: América, lo real imaginario, núm. 488, págs. 7/12.

Arturo Uslar Pietri: ¿Existe una comunidad iberoamericana?, núm. 487, págs. 27/36.

Juan José Sebreli: Indigenismo, indianismo, mito del buen salvaje, núm. 487, págs. 45/68.

VV AA: Los indios americanos, Complementario 7/8, passim

ARGENTINA

Roberto Mero: Ideología y muerte del ejército de la independencia argentina, núm. 496, págs. 33/56.

Hugo Biagini: La revolución del 90 y el semanario «Don Quijote», núm. 487, págs. 103/110.

Julio Orione: El hallazgo del megaterio en el Río de la Plata, núm. 489, págs. 82/89.

BOLIVIA

Clara López Beltrán: La mina gasta muchos indios. Mineros y campesinos del siglo XVII en las minas de Potosí, Complementario 7/8, págs. 59/86.

COLOMBIA

Alvaro Tirado Mejías: Estado y sociedad en Colombia: constatación de un desajuste, núm. 489, págs. 57/67.

Tomás Calvo Buezas: Identidad, economía y cambio en una comunidad cuna colombiana, Complementario 7/8, págs. 111/128.

ESTADOS UNIDOS

Albert Rubio y Mora: Los jesuitas en Baja California, núm. 497, págs. 49/69.

GUATEMALA

Pilar Sanchiz Ochoa: Aculturación y subsistencia. Los indios de Guatemala en el siglo XVI, Complementario 7/8, págs. 21/30.

MÉXICO

Claudio Esteva Fabregat: Los indios en la sociedad nacional mexicana, Complementario 7/8, págs. 129/153.

PERÚ

Juan Marchena Fernández: Hacendados e indígenas en el Perú colonial, Complementario 7/8, págs. 31/36.

PANAMÁ

Diómedes Núñez Polanco: Antecedentes del canal de Panamá, núm. 492, págs. 99/104.

HISTORIA DE EUROPA

Luis Alberto de Cuenca: Mitología griega y condición humana, núm. 496, págs. 109/120.

Luis Alberto de Cuenca: La piratería en la antigüedad grecorromana, núm. 488, págs. 37/48.

LITERATURA GENERAL Y COMPARADA

Carmen Bravo Villasante: Historia de las historias de la literatura infantil y juvenil, núm. 492, págs. 151/155.

LITERATURA ESPAÑOLA SIGLO XVI

Lola Luna: Santa Ana, modelo cultural del Siglo de Oro, núm. 498, págs. 53/64.

LITERATURA ESPAÑOLA SIGLO XX

Andrés Sánchez Robayna: Poemas, núm. 498, págs. 49/52.

Pedro Provencio: Encuentros y desencuentros con la poesía social, núm. 496, págs. 77/90.

Rafael Adolfo Téllez: Album de familia (poemas), núm. 496, págs. 57/58.

Rafael Argullol: Las máscaras del mar, núm. 491, págs. 49/56.

Juan Malpartida: Bajo un mismo sol (poemas), núm. 491, págs. 57/63.

Gonzalo Santonja: Para matar el rato, núm. 491, págs. 83/88.

Pedro Provencio: Poemas de «Tiempo al tiempo», núm. 488, págs. 49/52.

Baltasar Porcel: Un paraguas en Elsinor, núm. 490, págs. 67/72.

Víctor Crémer: El asesino anda suelto (poemas), núm. 488, págs. 65/67.

Antonio Núñez: El regreso (cuento), núm. 488, págs. 93/96.

Rafael Téllez: Aldeana de hilo (poemas), núm. 487, págs. 23/26.

Elena Andrés: Apoteosis (poemas), núm. 492, págs. 73/76.

Félix Grande y Horacio Martín: Una sonrisa raramente humana, núm. 495, págs. 11/44.

Juan José Téllez Rubio: Las causas perdidas (poemas), núm. 492, págs. 97/98.

Pedro Provencio: Rescates desiguales y arraigos diversos, la poesía española 1975-1990, núm. 492, págs. 77/88.

Félix Grande: No sentimos inclinación por los traidores (cuento), núm. 489, págs. 39/55.

Juan Malpartida: La mañana sin oficio (cuento), núm. 489, págs. 17/22.

LITERATURA EUROPEA

CHECOSLOVAQUIA

Jiri Brynda: Poesía checa de posguerra, núm. 488, págs. 69/74.

Marie Langerová: El mundo en que vivimos, núm. 488, págs. 75/81.

FRANCIA

Paul Valéry: «El cementerio marino» (Traducción de Eugenio Florit), núm. 491, págs. 43/48.

René Char: Artine 1930 (traducción de Juan Abeleira), núm. 492, págs. 23/28.



LITERATURA IBEROAMERICANA

ARGENTINA

José Alberto Santiago: Ningún poeta es inocente, núm. 498, págs. 35/40.

Silvia Iparraguirre: Señal a Brenda (cuento), núm. 498, págs. 75/90.

Héctor Tizón: La caza (cuento), núm. 491, págs. 31/42.

Olga Orozco: Alas bajo la nieve (cuento), núm. 496, págs. 21/32.

Enrique Molina: Borges, núm. 490, págs. 21/24.

Liliana Heker: El pequeño tesoro de cada cual, núm. 488, págs. 13/17.

Adolfo Bioy Casares: A quien le debo la literatura, núm. 495, págs. 7/9.

Néstor Perlongher: Cavidad de la luna (poemas), núm. 495, págs. 79/82.

Abelardo Castillo: En la universidad (fragmento de la novela «Crónica de un iniciado»), núm. 495, págs. 83/93.

Silvia Iparraguirre: Toda una tarde en la mano, al costado de la vía, núm. 487, págs. 37/44.

Roberto Juarroz: Poesía vertical, núm. 492, págs. 55/63.

Marcelo David Caruso: Letino (cuento), núm. 492, págs. 105/113.

BRASIL

Horacio Costa: La poesía visual brasileña, núm. 495, págs. 53/78.

Haroldo de Campos: El secuestro del barroco en la literatura brasileña, núm. 490, págs. 25/48.

COLOMBIA

Juan Gustavo Cobo Borda: La novela colombiana actual, núm. 497, págs. 124/129.

Juan Gustavo Cobo Borda: Poesía colombiana en la década de los ochenta, núm. 495, págs. 119/125.

MÉXICO

Víctor Manuel Mendiola: ¿Cisnes y rebeldes? (la actual poesía mexicana), núm. 491, págs. 123/132.

Hugo Gutiérrez Vega: Afirmaciones de perplejidad sobre el paso del tiempo, núm. 496, págs. 73/76.

Arturo Pérez Pisonero: La mujer en la narrativa mexicana contemporánea, núm. 498, págs. 129/136.

NICARAGUA

Pablo Antonio Cuadra: Johana Mostega. La ciudad y el río. Poema coral, núm. 497, págs. 91/99.

PARAGUAY

VV AA: Homenaje a Augusto Roa Bastos, núm. 493/4, passim.

PERÚ

Ana María Gazzolo: Con el cuchillo del silencio, núm. 490, págs. 49/52.

VENEZUELA

Julio Miranda: La nueva Monte Avila, núm. 491, págs. 137/139.

MÚSICA

Sergio Pujol: Orígenes del jazz en la Argentina, núm. 489, págs. 69/78.

POLÍTICA

Manuel Ulacia: Viaje al Uruguay y Cumbre de Guadalajara, núm. 497, págs. 113/116.

Manuel Ulacia: Carta de México. El conflicto del Golfo en la mentalidad mexicana, núm. 491, págs. 140/141.

Bernardo Subercaseaux: Septiembre, las huellas del porvenir, núm. 497, págs. 121/123.

Ana María Gazzolo: Crónica del desconcierto y el disparate, núm. 495, págs. 128/132.

SOCIOLOGÍA

Juan Carlos Agulla: Para una crítica de la sociología en América Latina, núm. 491, págs. 89/98.

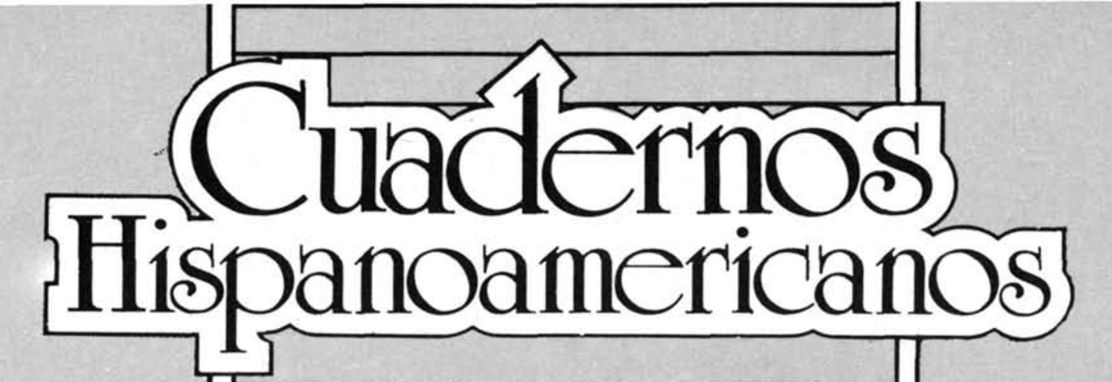
TEATRO

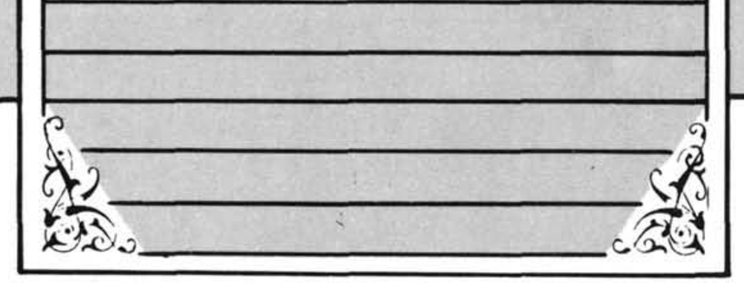
Vaclav Königsmark: El teatro como caballo de Troya en la «Revolución de terciopelo», núm. 488, págs. 83/92.

Desde el 1 de enero de 1992 los precios de unidad y suscripción de *Cuadernos Hispanoamericanos* serán elevados conforme a las tarifas que figuran en el boletín de suscripción (ver la página final de este volumen). Ello se debe al incesante incremento de los costes de producción durante el tiempo en que se mantuvieron los precios hasta ahora vigentes, desde el 1 de enero de 1990. La Revista preferiría continuar ofreciendo sus precios anteriores, pero ello es materialmente imposible. Confiamos en que los lectores comprenderán fácilmente esta alteración.

Desde luego, hasta que acaben los abonos vigentes, los suscriptores continuarán pagando los precios convenidos en su momento y recibiendo normalmente la Revista. Las nuevas tarifas sólo se aplicarán a las nuevas suscripciones.

En 1992, además de la programación habitual, *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicará números monográficos a la cultura nicaragüense (del mismo modo en que, en 1991, se hiciera con respecto a una etapa de la cultura chilena), al escritor Jorge Luis Borges y al número 500 de la propia Revista, que corresponde al mes de febrero, y en el cual se incluirán trabajos donde se estudian algunos momentos y figuras privilegiados en la convergencia histórica de las culturas española e hispanoamericana. Asimismo se recordarán los cincuentenarios de la muerte de Miguel Hernández y de Robert Musil. Como en años anteriores, los titulares de una suscripción recibirán gratuitamente los dos volúmenes de «Los Complementarios» que se editan cada año junto a la aparición mensual de la Revista, y que en 1992 estarán dedicados, el primero, al tema de la relación de los intelectuales ante el arte flamenco o gitanoandaluz y, el segundo, a conmemorar el cincuentenario de la muerte de Roberto Arlt.





BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	7.000	
	Ejemplar suelto	650	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	80	120
	Ejemplar suelto	6,5	9
Iberoamérica	Un año	70	130
	Ejemplar suelto	6,5	11
USA	Un año	75	140
	Ejemplar suelto	7	12
Asia	Un año	85	190
	Ejemplar suelto	8	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99



650 pts incluido IVA

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA



Nuestro próximo número, el correspondiente a febrero de 1992, llevará la cifra quinientos. La Revista cumple medio millar de entregas y cuarenta y cuatro años de vida ininterrumpida. No es poca ni indiferente coincidencia la de estos aniversarios con los del Quinto Centenario. En su modesta pero también cuantiosa tarea, *Cuadernos Hispanoamericanos* es una consecuencia de aquel proceso de confrontación y mestizaje cultural que empezó en 1492 y que tiene ante sí una larga vida que todos deseamos de creciente importancia, y un derrotero más dichoso que el actual.

Para señalar este acontecimiento, la Revista ha querido ofrecer a sus lectores un número conmemorativo que reúne varios trabajos debidos a reconocidos especialistas y en los cuales se estudian algunos momentos y personajes sobresalientes que han ido jalonando la convergencia cultural de América y España, poniendo especial atención al desarrollo de nuestra lengua y nuestras literaturas comunes.

Anterior Inicio